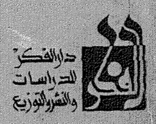
نقد

اللغة والإبداع الأدبى

د. محمد العبد



اللغة والإبداع
الأدبي

الطبعة الأولى
القاهرة - ١٩٨٩



القاهرة - باريس

القاهرة : ش هشام لبيب - رقم ٢٥/ ٤٢
مدينة نصر - المنطقة الثامنة

ت : ٢٦١٣٤٣٣

تصميم الغلاف : الفنان بهجت عثمان

نقد

اللغة و الإبداع الأدبى

د . محمد العبد



الفهرس

مقدمة

هذا العمل محاولة للإفادة من معطيات علم اللغة بفروعه ومناهجه وإجراءاته فى تحليل اللغة الأدبية التى تمثل المستوى الفنى من مستويات الاستخدام اللغوى . وإذا كان هذا الميدان من ميادين الاشتغال باللغة قد صار غنيا بباحثيه وبحوثه فى الدراسات المعاصرة فى أوروبا وأمريكا ، فقد عرفه تراثنا فى صور مختلفة ، حين اتخذ النحاة من لغة الشعر والقرآن الكريم والحديث النبوى الشريف (وهى كما يبدو لغات ذات طبيعة فنية على تفاوت بينها) وسيلة لاستخراج قواعد العربية والاستشهاد عليها ، وحين اتخذ اللغويون تلك اللغات وسيلة للكشف عن ظواهر اللغة وقضاياها ومسائلها النظرية . ويختلف الأمر عند النقاد والبلاغيين ؛ فقد دار البحث فى اللغة الأدبية ، لاسيما لغة الشعر ، بين هاتين الطائفتين على أنها غاية ، أى دراستها لذاتها ، باعتبار العمل الأدبى ـ أيا كانت صورته ـ خلقا لغويا ، يستقل بمواصفات فنية وجمالية خاصة ، تميزه عن اللغة المعيارية الآلية ، متفقين فى ذلك ـ إلى حد بعيد ـ مع ما يعرف فى الدراسات الأسلوبية المعاصرة بـ (أسلوبية الانحراف) .

وإذا كان المبنى عند النحاة واللغويين هو مدار البحث فى اللغة وغايته الجوهرية ، فإنه قد جعل عند النقاد والبلاغيين منطلقا أوليا لتشخيص المعنى ، فهو عندهم مدار البحث وغايته .

وقد استحدث علم اللغة فروعا مختلفة ، تخدم دراسة اللغة الأدبية ، مثل : علم الأسلوب ، أو علم اللغة الأسلوبى ، وعلم اللغة النصى ، وهى فروع اجتهدت جميعا فى تخليص التحليل اللغوى للأدب من آفة الانطباعية والسطحية من ناحية ، كما حاولت أن تجعل لكل جنس أدبى ، كالشعر والرواية والمسرحية ، أسسه ومعاييره الخاصة فى التحليل من ناحية أخرى .

ولايستطيع الباحث اللغوى المعاصر أن يغض النظر عما حققته الفروع السابقة

من تقدم وازدهار على المستويين : النظرى والتطبيقى ، بل إنها توجب علينا أن نجدَّ فى الإفادة منها لتعميق البحث اللغوى فى اللغة الأدبية وتوسيعه ، غير عزوفين عن الاستضاءة باللمحات الذكية والآراء الصائبة والمصادر الأصيلة فى تراثنا اللغوى والبلاغى . ويحدونا فى ذلك كله تعميق الصلة بين علم اللغة والدراسة الأدبية وإثراء أحدهما بالآخر . وتصلح جملة الأفكار السابقة فى تأسيس عناصر المنهج الفكرى العام الذى انتهجته واسترشدت به فى هذا العمل الذى بين أيدينا .

ولن يتحقق طموح الباحثين فى وضع نظرية علمية للبحث فى لغة الأدب العربى : قديمه وحديثه ، بين يوم وليلة ، ولن يتحقق من فراغ ، بل لابد من إحياء الأفكار الصالحة فى التراث ، والإفادة من الدراسات الحديثة فى الغرب ، والإخلاص للبحوث التطبيقية ، مهما كانت صعوباتها واختلاف وجهات النظر أحيانا حول نتائجها .

وقد جعلت هذا الكتاب فى قسمين : أولهما مدخل نظرى ، أردت به أن أعرض عرضا موجزا للجوانب المهمة التى تكشف عنها فروع علم اللغة الحديث فى تحليل اللغة الأدبية وبيان خصائصها وسماتها المميزة على نحو علمى موضوعى .

أما القسم الآخر ، فهو الدراسات التطبيقية التى أجريتها على أجناس أدبية مختلفة ، هى الشعر والرواية والمسرحية . وقد أتاح ذلك فرصة طيبة لمراجعة إنتاج طائفة من رواد الأدب العربى الحديث من منظور لغوى تخصصى من ناحية ، كما أظهر من ناحية أخرى ، أن طرق التحليل اللغوى وإجراءاته تتشعب وتتفاوت بالضرورة بتفاوت هذه الأجناس الأدبية فيما بينها ـ بدرجة أو بأخرى ـ فى أسسها الإبداعية وأصولها البنائية .

وجدير بالإشارة هنا أن الدراسات اللغوية التطبيقية التى اشتمل عليها هذا الكتاب ليست مقصودة لذاتها فحسب ، وإنما جعلت من كل دراسة منها مجالا لمعالجة قضية أو ظاهرة أو فكرة لغوية أساسية ؛ فقد ركزت فى دراستى للغة السياب على مدى اقترابه أو ابتعاده عن النموذج اللغوى الكلاسيكى والرومانسى . وجعلت من دراستى للغة صلاح عبد الصبور مجالا لبحث إشكالية

تعويل الشعر الجديد فى مرحلة تالية على لغة الحياة اليومية واستثماره إياها فى إنتاج النص الشعرى . وجعلت من التحليل اللغوى النصى الذى أجريته على نموذج من شعر محمود درويش مجالا للكشف عن حركية اللغة فى نصوص شعرية ذات خاصية درامية ، يتعدد فيها الصوت الشعرى ، وهى خاصية تزهو بها مدرسة الشعر الجديد فى مرحلتها المتطورة .

وإذا كانت الدراسات المعاصرة فى الغرب قد نهضت بالبحث فى لغة الرواية نهضة كبرى ، فإن الرواية العربية مازالت تفتقر افتقارا شديدا إلى جهود اللغويين المحترفين فى الكشف عن خصائص الاستخدام اللغوى فى الرواية ، وما يميزها عن الأجناس الأدبية الأخرى من هذه الناحية . فى هذا الإطار كانت دراسة الخطاب الروائى فى " ثرثرة فوق النيل " للروائى الكبير نجيب محفوظ مجالا لبحث الوظائف الإخبارية والدلالية للغة الروائية من ناحية ، ومجالا لبحث إشكالية خضوع التعبير اللغوى لمقتضيات البنية الروائية ، وأثر السياق الروائى : اللغوى وغير اللغوى فى تشكيل النسيج اللغوى الحوارى والسردى على نحو بعينه من ناحية أخرى .

أما البحث فى لغة المسرحية ، فقد عنى بإشكاليتين أساسيتين : أولاهما إعادة النظر فى تجربة اللغة الثالثة التى أثارها توفيق الحكيم ومارسها عمليا فى عدد من مسرحياته ، والحكم على تلك التجربة من منظور لغوى محض من ناحية (أعنى إمكانية قبول مثل هذه اللغة الثالثة فى جسد العربية) ، والحكم على أثر الصيغة التى بدت بها هذه اللغة فى مسرح الحكيم على المستوى الفنى الدرامى من ناحية أخرى .

أما الإشكالية الثانية ، فهى الوقوف على الخواص الدقيقة التى تميز الحوار المسرحى عن سائر أنماط الحوار الأخرى ، باعتباره حوارا منطوقا ، لاسيما أن النص المسرحى الذى نعالج من خلاله هذه القضية المحورية ، وهو " رطل اللحم " للدكتور إبراهيم حمادة ، يمثل تجربة إبداعية جديدة على المسرح العربى ، من حيث اختلاف أحد فصليه عن الآخر ـ على نحو ما سنرى ـ فى الشخصيات ونمط الحوار .
وأود الآن أن أختتم هذه الكلمات بعبارة هيجل الشهيرة : " إن أصغر عمل

متحقق هو أكبر قيمة من أجمل فكرة لم تستطع أن تتجاوز دائرة الإمكان ، فبقيت مجرد مشروع " .

القسم الأول
مدخل نظرى
علم اللغة وتحليل النص الأدبى

(١) مستويات الاستخدام اللغوى

من المعروف فى علم اللغة الحديث أن الاستخدام اللغوى ينقسم إلى مستويين كبيرين : المستوى العادى normal usage أو اللغة المعيارية standard Language والمستوى الفنى artistic usage أو اللغة الأدبية literary Language . وقد أدرك القدماء هذه الحقيقة ؛ يستنتج ذلك من اختصاصاتهم البحثية ، كما يستنتج من (تراتبية) العلوم عندهم ؛ إذ يضع يحيى بن حمزة العلوى علوم العربية فى مراتب ، يفهم منها تقديم المستوى العادى من اللغة على المستوى الفنى ؛ فالمرتبة الأولى لعلم اللغة ، والثانية لعلم التصريف ، والثالثة لعلم العربية أى النحو ، والرابعة ـ كما يقول ـ : " تحقق علم الفصاحة والبلاغة ، وهو نظر خاص يأمن به الأديب الخطأ فى نظم الكلام وجزالة لفظه وحسن بلاغته " (١) .

فتقديم علوم اللغة والنحو والتصريف ، إنما هو من الوجه الآخر ، تقديم اللغة المعيارية التى تقعّد لها هذه العلوم . ويعد الخروج عليها شذوذا . ولذلك كان علم النحو عندهم هو علم العربية . أما علوم البلاغة والفصاحة ، فهى منصرفة إلى ماينبغى أن يراعيه الكلام ويرعاه ؛ ليحقق لنفسه الحسن والجزالة وجودة النظم (ولاحظ من الآن مقابلة العلوى بين اللغة والكلام) .

ويعد مبحث التقديم والتأخير من صميم البحث الأسلوبى على مستوى التركيب . فهناك ترتيب معتاد مبتذل يطرق الذهن كثيرا ، وهذا الترتيب يمكن مخالفته ، ولكن مجرد المخالفة ـ كما يقول فندريس ـ ينبئ عن غرض ما ، ذلك الغرض هو إبراز كلمة من الكلمات لتوجيه التفات السامع إليها . وتلك مسألة أسلوبية يمكن تتبعها إلى أقصى وقائعها ، ومن ثم كانت دراسة التنظيم كثيرا ما تجور على دراسة الأسلوب . ويصف فندريس هذا النوع من الدراسة بأنه " فى غاية الدقة ، ويتطلب حسا لغويا مدربا ، ولطفا عاليا فى الذوق الأدبى يضاف إليه معرفة نادرة بالظروف الفيلولوجية للغة المدروسة . لذلك لم يمارس حتى الآن إلا فى حيز ضيق " (٢) .

وقد ألمح النحاة إلى شئ من الغايات الأسلوبية للتقديم والتأخير ، على نحو ما نجد عند سيبويه فى فكرة العناية والاهتمام بالمقدم . ويبدو أن نظر النحاة قد توقف بهم عند ما توقف عنده سيبويه ، مما جعل عبد القاهر الجرجانى يقول : " إنا لم نجدهم اعتمدوا فيه شيئا يجرى مجرى الأصل غير العناية والاهتمام . قال صاحب الكتاب ـ وهو يذكر الفاعل والمفعول ـ : كأنهم يقدمون الذى بيانه أهم لهم ، وهم بشأنه أعنى ، وإن كانا جميعا يهمانهم ويعنيانهم " (٣) .

وقد اتسعت هذه الإرهاصات الأولى بالغايات الأسلوبية عند لغويين وبلاغيين آخرين ؛ كالزمخشرى صاحب فكرة (الاختصاص) (٤) ، وعبد القاهر الذى اتسع بغايات التقديم والتأخير إلى التأكيد والتقوية والتخصيص (٥) . ولقد سبق للغوى كبير مثل ابن جنى أن بحث هذه المسألة بحثا مستفيضا عندما تحدث عن الابتداء بالنكرة خلافا للقاعدة النحوية (٦) .

وإذا كان النحاة قد انصرفوا إلى تقعيد البنية اللغوية المعيارية أو الثابتة ، فقد تجاوز البلاغيون بمباحثهم فى علم المعانى قواعد النحاة بتطويرها فى ضوء الاستخدام اللغوى الفنى وتأسيس قواعدهم الخاصة .

وإذا كان علماء المعجمات اللغوية وجامعو اللغة قد انصرفوا إلى ضبط العلاقة بين اللفظ ومدلوله استنادا إلى الاستخدام المعيارى بوضع معجمات الحقول الدلالية ؛ كالنبات ، والحيوان ، وخلق الإنسان ، والأنواء ، أو المعجمات الموضوعية ؛ كالمخصص لابن سيده ، أو المعجمات الموسوعية كالصحاح للجوهرى ، والتهذيب للأزهرى ، والجمهرة لابن دريد ، فإن مباحث علم البيان قد عالجت هذه العلاقة بين اللفظ ومدلوله فى الاستخدام الأدبى الفنى ، فى ظواهر المجاز والاستعارة والتشبيه ، وهى من ظواهر الانحراف بالدلالة الحقيقية إلى دلالات أخرى مجازية . وربما قدم لغوى متخصص مثل ابن جنى مادة جيدة للبحث الأسلوبى فى مسألة الدلالة المجازية فى بابه المعروف بـ (شجاعة العربية) ، فكثير من مظاهرها مما يمكن إدخاله فى باب المجاز (٧) .

وإذا كانت مسألة المجاز قد نضجت على أيدى البلاغيين من أمثال عبد القاهر ،

وعدت معيارا للتفرقة بين الوضع والاستعمال ، أو بين اللغة العادية واللغة الأدبية العالية ، فإن للغويين إشارات مبكرة تعد بذورا للبحث فى هذه المسألة . ومن هؤلاء أبو عبيدة وابن فارس اللذان بحثا مسألة المجاز من باب الإسناد والتقدير ، وباعتبار المجاز ـ كما يفهم من كلام أبى عبيدة ـ أسلوبا أو استخداما مختلفا عن المألوف من كلامهم . فقوله تعالى : (وربطنا على قلوبهم) مجازه ـ فى نظر أبى عبيدة ـ صبّرناهم وألهمناهم الصبر (٨) . وقوله تعالى (وتذهب ريحكم) مجازه : تنقطع دولتكم (٩) ، وقوله تعالى (والنهار مبصرا) مجازه : مجاز ما كان العمل والفعل فيه لغيره ، أى يبصر فيه ، ألا ترى أن البصر إنما هو فى النهار ، والنهار لايبصر ، كما أن النوم فى الليل ، ولاينام الليل (١٠) .

ويشير ابن فارس ـ على المألوف من اصطلاحه ـ إلى أن من سنن العرب " وصف الشئ بما يقع فيه أو يكون منه ، كقولهم : يوم عاصف ، المعنى : عاصف الريح ... ومثله : ليل نائم وليل ساهر ، لأنه ينام فيه ويسهر " (١١) .

وإذا كان النظر يتصرف أول الأمر إلى المسند ـ فيما يرون ـ فإن المسند إليه هو الذى يحدد العلاقة الإسنادية ؛ فهى حقيقية إن كانت بينهما ملاءمة معنوية ، وهى مجازية إن وصف الشئ بما لايقع فيه أو يكون منه .

لقد بنى البلاغيون على المقولات النحوية الأربع : الشخص (متكلم ، مخاطب ، غائب) والعدد (مفرد ، مثنى ، جمع) والجنس (مذكر ، مؤنث) والتعيين (التعريف ، التنكير) بنوا بحوثهم فى أساليب الالتفات والتوسع وخروج الكلام على خلاف مقتضى الظاهر . ونكتفى هنا بأن نضرب أمثلة موجزة للالتفات والتوسع من مقولتى : الشخص والعدد .

والالتفات نقل الكلام من حالة التكلم أو الخطاب أو الغيبة إلى حالة أخرى . وهو نوع من الخروج على المطابقة فى الضمائر ، وقد وضع اللغويون أنفسهم بذور هذا المفهوم منذ القرن الثانى الهجرى من أمثال الفراء (١٢) وأبى عبيدة (١٣) ، ثم تابعها لغويون آخرون من أمثال المبرد (١٤) وابن فارس (١٥)

والثعالبى (١٦) الذى جعله ـ على نحو ما اعتدنا مـــن اصطلاحه ـ من أسرار العربية .

وقد تلقف البلاغيون بعد ذلك فكرة الالتفات ، فطوروها ووسعوها بالبحث فى بلاغتها وموقعها وفوائدها ، على نحو ما نجد عند الزمخشـرى (١٧) وابـن الأثير (١٨) ويحيى بن حمزة العلوى (١٩) والزركشى (٢٠) والقزوينى(٢١) .

وقد بالغ بعضهم فى بحث الالتفات كالسكاكى الذى جعل منه شاهده المشهور ، وهو قول امرئ القيس :

تطاول ليلك بالإثمد

فقد كان ينبغى ـ فيما يزعم السكاكى ـ أن يسوق امرؤ القيس كلامه بياء المتكلم لابكاف المخاطب (٢٢) .

أما مقولة العدد ، فقد لاحظ اللغويون أثر الاستخدامات اللغوية فى الانحراف عن المطابقة التى يوجبها نحو العربية ، فقد تحدث أبو عبيدة عن مجاز ما جاء لفظه لفظ الجميع ووقع معناه على الاثنين (٢٣) ، أو مجاز ما جاء من لفظ الاثنين ثم جاء لفظ خبرهما على لفظ خبر الجميع (٢٤) .

ويعنى ابن جنى بالمسألة ، فيحدثنا عن إفراد الجمع وجمع المفرد وتثنيته ، وهو من ضروب الحمل على المعنى التى عدها من (شجاعة العربية) كذلك (٢٥) . وقد أشار ابن فارس إلى الجمع يراد به واحد واثنان (٢٦) ومخاطبة الواحد خطاب الجمع (٢٧) ، ووصف الجميع بصفة الواحد والواحد بلفظ الجمع (٢٨) ، وإن كان وصفه لمثل هذه الحالات بأنها أيضا من سنن العرب فى كلامها هو وصف معمى مضلل .

وقد أدرك البلاغيون ما فى هذه المغايرات من انحراف عن القواعد المثالية عند النحاة قصدا لغايات أسلوبية ، ونبهوا إلى انتشارها وكثرة حالاتها فى كلامهم . ومن هنا يجعل الزمخشرى صور المخالفة فى العدد من الاتساعات فى اللغة التى

لايكاد الحاصر يحصرها (٢٩) .

ومن الأبواب النحوية المهمة التى بدأ النحاة بالتقعيد لمبانيها ، ثم شغل البلاغيون بعدهم بتخريج معانيها وما لها من قيم أسلوبية (باب الأساليب النحوية) ؛ كالمدح ، والذم ، والدعاء ، والاستفهام ونحوها . ولو أخذنا أسلوب الاستفهام مثالا لبناء البلاغيين والمفسرين على الأسس التى وضعها النحاة ، لأدهشتنا عنايتهم الفائقة بتخريج معانيه ، لاسيما من خلال لغة النص القرآنى ، وفقا لربط المقال بالمقام ، كمعانى التقرير والتوبيخ والأمر والإنكار (٣٠) .

تلك أمثلة قليلة لما أخذه البلاغيون من مسائل اللغويين وأبواب النحاة وبنوا عليه دراساتهم وبحوثهم المستفيضة ، وهى شواهد لما يقدمه علم اللغة بفروعه ومستوياته التحليلية المختلفة للدراسة الأدبية والبحث الأسلوبى .

ولنا أن نستنتج من ذلك ـ يؤيدنا ترتيب العلوى السابق للعلوم العربية ـ انشقاق صورة البحث اللغوى والبلاغى فى تراثنا العربى إلى شقين ، يأخذ فيها البلاغيون عن اللغويين ويتلقون قواعدهم المعيارية للغة القياسية بالتأسيس عليها فى عرض صورة البلاغة والبيان فى اللغة الأدبية الفنية . وتبقى الصورة هكذا ، لايكاد يتقدم أحد من النحاة أو اللغويين باختبار قواعده أو مسائله اللغوية من خلال النصوص الأدبية ذاتها . ولاتكاد هذه الصورة تلتئم ـ فى تراثنا ـ إلا على أيدى طائفة من المفسرين الذين انطلقوا من منطلق لغوى تسانده المعرفة البلاغية الواسعة والذوق السليم والحس المرهف من أمثال : الفراء ، والزمخشرى ، والسيوطى وغيرهم .

وإذا جاز لنا أن نجعل عبد القاهر الجرجانى بكتابه (دلائل الإعجاز) رائدا لأحد فروع علم اللغة الحديث ، وهو علم اللغة الأسلوبى Stylolinguistics ، على المستوى التنظيرى ، فإن هؤلاء المفسرين من اللغويين والبلاغيين هم الذين أثروا هذا الفرع من تراثنا بدراساتهم التطبيقية حول تفسير النص القرآنى وبيان معانيه .

وقد كان يمكننا أن نجعل من هذا الفرع كذلك جهود اللغويين فى ميدان الشروح على دواوين الشعراء . غير أن هذه الشروح ـ كشرح ابى نصر الباهلى صاحب الأصمعى لديوان ذى الرمة ، أو شرح ابن جنى لديوان المتنبى ، وغيرهما ـ قد شغلت بشرح الغريب وأصول اللغة ، مما هو أقرب إلى حقل الفيلولوجيا منه إلى حقل الدراسة اللغوية للأسلوب الأدبى .

وجدير بالذكر أن تراثنا اللغوى قد نوه إلى موضوعات وظواهر تدخل الآن فى صميم البحث اللغوى الأسلوبى ، ولكن البلاغيين ـ للأسف ـ قد ضربوا عنها صفحا ، ولم تجد فى بحوثهم صدى . وأسوق مثالا على ذلك ظاهرة (حكاية الصوت للمعنى) ؛ فقد شغلت العلاقة بينهما لغويا كبيرا هو ابن جنى ، فصنفها وحللها وجعل لها مبحثا خاصا يظهر عنايته بها ، فى كتابه (الخصائص) وهو (إمساس الألفاظ أشباه المعانى) (٣١) . وقد بذل ابن جنى جهدا علميا عظيما فى بحث هذه الظاهرة وتأصيلها فى تراثنا اللغوى ، يسنده فى ذلك امتلاكه اللغة وعقليته المتحررة (٣٢) ، بيد أن البلاغة القديمة قد انصرفت مناهجها عن استثمار نتائج ابن جنى لمصلحة اللغة الأدبية ، لاسيما لغة الشعر . وربما يرجع ذلك إلى أن عناية البلاغيين بالمركب : حقيقة ومجازا صرفتهم عن مثل هذه المسائل التى عنى بها اللغويون ، بالرغم من أثرها الجمالى الخطير فى اللغة الأدبية .

والحق أن انقسام صورة البحث اللغوى والبلاغى فى تراثنا ـ بالرغم من إيجابية بعض البلاغيين الذين أفادوا من قواعد النحاة وبحوث اللغويين ـ لم يكن شيئا فريدا ، فقد نرى مثيله فى العلاقة بين الدراسة اللغوية والنقد الأدبى فى الغرب قبل هذا القرن ، يقول جيرو P. Guiraud : " لقد أدى اضمحلال البلاغة وانقسام فقه اللغة وتاريخ الأدب إلى نظامين متميزين ، أدى إلى تفكك النظام النقدى مع نهاية القرن التاسع عشر ، وكان من آثار ذلك أن ترك النقد الأدبى دراسة التعبير اللغوى للنحاة ، مع احتفاظه بتفسير المضمون تفسيرا قد يبهرنا ، ولكنه يظل تفسيرا فارغا فى أغلب الأحيان ؛ ذلك أنه ينثر الشعر ، ولأن الناقد يجتهد فى أن يعرض على القارئ ما أراد المؤلف أن يقول ، أو ما كان ينبغى عليه قوله " (٣٣) .

(٢) البحث اللغوى وبنية النص

وقد كان لتقدم البحث اللغوى على يد دو سوسير de Saussure أثره الكبير فى تطوير مناهج لغوية ونقدية ، تعنى ببنية النص ومعايير الصياغة . وكان لتفريق دو سوسير بين اللغة Langue والكلام Parole أثره فى تحليل النصوص الأدبية من الداخل internal ، وفى تركيز البحث فى بنية العمل ذاته ، وتخفيف الانشغال بالعوامل الخارجية الفاعلة فى النص عند الشرح وتحليل المضمون .

ويرجع تفريق دو سوسير إلى رفضه تصورات المدرسة التاريخية التقليدية للغة التى يراها تصورا مثاليا يقف وراء تجميع الكلمات ، مثل فكرة النجار التى تقف وراء قطعة الأثاث ، وكان دو سوسير يرى أن اللغة خلق إنسانى ونتاج للروح ، وأنها اتصال ونظام رموز تحمل الأفكار ، فليس جانب الفكر الفردى فيها أقل جوهرية من جانب الجذور الاجتماعية ، ومن ثمة فإن الفرد والجماعة يسهمان فى إعطاء قيمة تعبيرية متجددة للأسلوب (٣٤) .

لقد جعل دو سوسير المجموعة الكلامية الفعلية la masse parlante هى الحقيقة والحقيقة الوحيدة ، ولذلك كان من البديهى ـ كما يقول دو سوسير ـ أن يفوق النظر الوصفى ـ من حيث الأهمية ـ النظر التاريخى (٣٥) .

وقد اتخذت ثنائية اللغة ـ الكلام (Langue - Parole) عند دو سوسير صورا عدة فى البحث اللغوى المعاصر ؛ فهى تبدو فى صورة : الرمز ـ الرسالة (Code - Message) عند ياكوبسون ، وصورة : اللغة ـ الخطاب (Langue - Discours) عند جيوم ، وصورة : النظام ـ النص (Systéme - Texte) عند يلمسليف ، وصورة : القدرة بالقوة ـ الناتج بالفعل (Com-petence - Performance) عند تشومسكى . بل لقد طور ديفوتو De-voto ثنائية دو سوسير ـ فى ضوء البحث عن العلاقة بين علم اللغة وعلم النقد ـ إلى ثلاثية جديدة فى قوله : " إذا كان الكلام عند سوسير يقابل النقد Criti-

cism ، كما تقابل اللغة بالنحو Grammar ، فإننا سوف نحتاج إلى مصطلح آخر ، يقابل هذا الخط اللغوى الثالث المسمى بعلم الأسلوب Stylistics ، وليكن هذا المصطلح هـــو اللغـــة الفرديـــة Langue individuelle " (٣٦) .

ويصل ديفوتو من ذلك إلى أن الأسلوب هو العلاقة بين الفرد المبدع والمجتمع الذى يشهد هذا الإبداع (٣٧) .

وقد انتقل صدى هذه المقابلات بين النظام والاستخدام الفعلى ، أى بين اللغة والأسلوب ، أو اللغة المعيارية واللغة الفنية ، انتقل صداها إلى التنظير النقدى المعاصر ؛ إذ ينص ويليك/ وورين على أن المعنى فى الشعر مسألة سياقية con- textual ؛ فالكلمة فى الشعر لاتحمل فقط معناها المعجمى dictionary meaning ، وإنما تثير معها طائفة من المترادفات والمشتركات اللفظية . إن الكلمة فى الشعر لاتحمل معنى وكفى ، وإنما هى تثير معانى الكلمات التى ترتبط بها ارتباطا صوتيا أو معنويا أو اشتقاقيا ، أو حتى الكلمات التـــى تتضـــاد معهـــا وتتخالف (٣٨) .

لقد ثار ويليك/ وورين على فكرة القيم التعبيرية الثابتة التى ركنت إليها الأسلوبية التقليدية ، حين كانت تسند إلى كل أداة تعبيرية قيمة جمالية محددة . فليس ممكنا ـ كما يؤكدان ـ القول بأن لكل صورة أو أداة تعبيرية تأثيرا محددا أو قيمة تعبيرية محددة specifi expressive valuec فى جميع السياقات التى تقع فيها ؛ فتوالى الجمل المعطوفة بحرف العطف and مثلا ، قد يوحى فى الكتاب المقدس أو كتب الأخبار بالسرد البطئ للأحداث ، ولكنه قد يوحى فى قصيدة رومانسية بمشاعر هائجة متدفقة .

والمبالغة Hyperbole قد تخلق جوا تراجيديا أو شجيا ، ولكنها فى الوقت نفسه قد تخلق جوا كوميديا أو فكاهة سوداء Grotesque (٣٩) .

لقد صارت هذه المسائل من المبادئ الإجرائية التى تلخصها مقولة شبيتزر الشهيرة : " إننا نمسك بمعنى الجملة أو القصيدة ، فنراه شيئا أكثر من إجمالى أصواتها وكلماتها المفردة " (٤٠) .

ويريد شبيتزر بذلك أن يؤكد حقيقة جوهرية هى أنه لاينبغى أن ننظر إلى أسلوب عمل أدبى على أنه مطابق للحصيلة اللغوية لهذا العمل ، ذلك أن لهذا الأسلوب سماته ومكوناته المميزة داخل العمل ذاته ، وليست هذه الحصيلة اللغوية إلا المادة الأولية التى يتشكل منها هذا الأسلوب .

وقد ساعدت مثل هذه المفاهيم على انتشار فكرة (القراءة المغلقة أو الأمينة Close Reading) فى ميدان التطبيق الأسلوبى ، التى ترجع جذورها إلى فكرة تفسير النص Explication de Texte فى القرن التاسع عشر ؛ فقد كان هدفها هو القراءة المنضبطة المرتبطة بالمعلومات التاريخية واللغوية ، والتى تقيم أواصر صلة بين الاستجابات الجمالية ومثيراتها الخاصة فى النص . وقد شارك النقد الجديد New Criticism الذى بدأ فى انجلترا قبل الحرب العالمية الثانية وسيطر على حركة النقد الإنجليزى والأمريكى فى السنوات التى تلت هذه الحرب ، شارك فى هذه العناية بالنص . فقد أصبحت القاعدة الأساسية للنقد هى النص لا بيوجرافيا الكاتب أو تاريخ عصره . ومن هنا أصبح النقد الأدبى الجديد أكثر ارتباطا وتمسكا بعلم اللغة . بل لقد ترك بعض أصحاب النقد الجديد ، ولاسيما ريتشاردز I. A. Richards ، بصمتهم على علم اللغة (٤١) .

ومما يستحق التنويه هنا أن فكرة (القراءة الأمينة) قد راقت لكثير من دارسى الأدب العربى فى السنوات الأخيرة ، وكان لها آثارها البعيدة فى تجديد حقل الدراسة الأدبية عندنا وإثرائه .

لقد أصبحت الدراسة اللغويـة للأدب ـ كما يقول ويليك/ وورين ـ مهمة للغاية ؛ والدراسة اللغوية المقصودة هنا هى دراسة المسائل التى تجاهلها أو تخفف منها اللغويون المحترفون (٤٢) . إنها الدراسة اللغوية التى تعنى بالمعنى

وتغيراته ، فلاينبغى أن تقتصر أهمية هذه الدراسة على فهم الكلمات المفردة أو العبارات ؛ لأن الأدب مرتبط بجميع مناحى اللغة واعتباراتها . فالعمل الفنى الذى هو فى أوليته نظام من الأصوات ، يقوم على مبدأ الانتقاء Selection من النظام الصوتى للغة . وهنا تبرز أهمية علم اللغة فى مناقشتنا لمسائل النغم الصوتى Euphony والإيقاع Rhythm والوزن الشعرى Metre . ويبدو هنا علم التحليل الفونيمى Phonemics علما لاغناء عنه فى علم العروض المقارن وفى التحليل الخاص للظواهر الصوتية .

وفى أغراض الدراسة الأدبية ، لايمكن ـ بالطبع ـ للمستوى الصوتى من اللغة أن ينعزل عن معناها . ومن ناحية أخرى ، فإن بنية المعنى مما يقع تحت مسئولية التحليل اللغوى . إننا بمقدورنا أن نضع قواعد عمل أدبى فنى أو مجموعة من الأعمال الفنية بدءا من الفونولوجيا والصرف ثم المفردات والنحو .

(٣) التحليل الأسلوبى للنص

ولعل من المفيد هنا أن نقيم حدا ضابطا لهذه المسألة فى ضوء النموذج الذى قدمه شبلنر Spillner لأجزاء التحليل الأسلوبى المتكامل ، وهى ثلاثة أجزاء رئيسية :

(١) جزء لغوى ، ويتعامل مع التعبيرات المنتظمة لغويا .

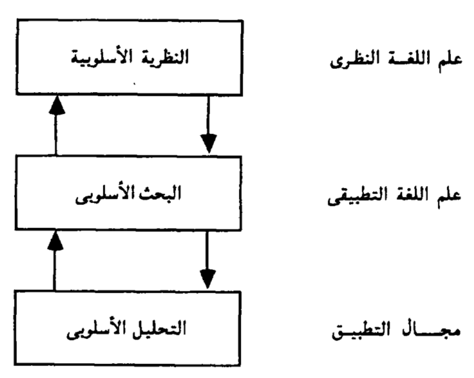
(٢) جزء عملى ، ويسهل تناول أجناس : المؤلف ، القارئ ، السياق التاريخى ، موضوع الحديث .

(٣) جزء جمالى أدبى ، ويرتبط بالتأثير على القارئ وبالشرح الأدبى والتقديم (٤٣) .

ويشير شبلنر إلى أنه ليس من الضرورى فى كل حالة من حالات التحليل الأسلوبى وجود أهمية للأجزاء الثلاثة جميعها (حيث يكون ممكنا أن توجد نصوص لايؤدى المؤلف أو السياق التاريخى أو نحوهما أى دور) غير أنه من الضرورى ارتباط بعضها بالبعض الآخر ، ويتعين الاهتمام بالتأثير الجمالى على القارئ فى الجزء العملى . ويقدم التحليل الأسلوبى : العملى واللغوى الشامل فى

هذه الحالة المعلومات المطلوبة فى التفسير التالى له (٤٤)

أما الجزء اللغوى فى النموذج الذى اقترحه شبلنر ، فيوضحه من خلال الشكل التالى : ـ



وتوضح السهام أن النظرية الأسلوبية فى المناهج التى تطورت فى أثناء البحث تطبق على التحليل الأسلوبى ، وهذا ما يدل عليه اتجاه السهام التى تقع فى الجهة اليمنى من الشكل ، كما يحدث تحسين وتطوير للنظرية بطريقة عكسية من خلال المعارف فى أثناء التحليل الأسلوبى ، وهذا ما ينبئ عنه الاتجاه العكسى للسهام التى تقع فى الجهة اليسرى من الشكل .

وهناك اتجاهان فى الدراسة اللغوية للأدب :

(أحدهما) يجعل من العمل الأدبى وثيقة ومصدرا للتاريخ اللغوى ولأغراض علم اللغة . ولكن الدراسة اللغوية تصبح دراسة أدبية فحسب ـ وهذا هو الاتجاه الثانى ـ عندما تخدم دراسة الأدب ، أى عندما تسعى إلى بحث التأثيرات الجمالية للغة aesthetic effects . وباختصار عندما تصبح دراسة أسلوبية . وبالطبع ،

فإن علم الأسلوب لايستطيع أن يسد الحاجة فى الدراسة الأدبية دون أن يبنى على أساس علم اللغة العام ، ذلك أن أحد اختصاصاته الأساسية هو مقارنة النظام اللغوى لعمل أدبى فنى بالنظام اللغوى العام . فبدون معرفة باللغة المشتركة Common Speech أو حتى باللغة غير الأدبية unliterary Speech ، وبدون علم بماهية اللغات الاجتماعية المختلفة السائدة فى زمن معين ، فإن علم الأسلوب Stylistics سوف يشق عليه أن يتخطى آفة الانطباعية (٤٥) .

ويعرف التحليل الأسلوبى طريقتين أساسيتين :

(الأولى) تتجه إلى تحليل النظام اللغوى للعمل الأدبى وتفسير سماته فى حدود الغاية الجمالية لهذا العمل ، باعتبار معناه الكلى . وهنا يبدو الأسلوب نظاما لغويا فرديا لعمل أو مجموعة من الأعمال .

و(الأخرى) وهى ليست على النقيض من الطريقة السابقة ، دراسة حاصل المميزات الفردية التى يختلف بها هذا النظام عن الأنظمة الأخرى التى يقارن بها . فهى إذن طريقة المقارنة ، إذ ينبغى أن نلاحظ الانحراف deviation والخروج distortion على الاستخدام العادى ، ثم نحاول الكشف عن غاياتهما الجمالية . ففى اللغة التبليغية العادية ordinary communicative Speech ، لانلقى بالا إلى أصوات الكلمات أو مواقعها (لأنها تنصرف فى العادة من المحدث إلى الحدث) ، ولا إلى بنية الجملة (لأنها تبنى بناء اعتياديا) . ومن هنا ، فإن الخطوة الأولى فى التحليل الأسلوبى هى ملاحظة أنماط الانحراف عن المعتاد ، نحو : التكرار الصوتى ، أو التغيير فى نظم الجملة ، أو كيفية التدرج بالعبارات ، ونحو ذلك مما يخدم وظيفة جمالية ما ، كالتأكيد أو التوضيح ، أو خلافهما من الوظائف (٤٦) .

وقد ثار جدل بين علماء اللغة وعلماء الأدب حول العلم الذى ينبغى أن ينتمى إليه علم الأسلوب : هل إلى علم اللغة أم إلى نظرية الأدب ؟ . يرى ويليك/ وورين أن علم الأسلوب إذا استخدم استخداما أدبيا وجماليا خالصا ، ينحصر فى دراسة عمل فنى أو طائفة من الأعمال الفنية التى توصف فى حدود معانيها

ووظائفها الجمالية ، وباختصار : إذا كانت الغاية الجمالية aesthetic purpose هى مركز التحليل ، فإن علم الأسلوب يعد - إذ ذاك - فرعا من علـــم الأدب . وهو فرع مهم ؛ لأن المناهج الأسلوبية هى - فقط - التى يمكنها تحديد السمات المميزة للعمل الأدبى (٤٧) .

ويستطرد ويليك/وورين فى شرح طرق التحليل الأسلوبى على النحو الذى رأينا ، وينبغى هنا ملاحظة انطلاق هذا التحليل من منطلق لغوى وعلى أسس لغوية ، سواء فى تحليل السمات أم فى مقارنة المميزات الفردية للعمل بالاستخدام العادى .

أما جيرو Guiraud فقد جعل لعلم الأسلوب فرعين اثنين بناء على اختلاف وظيفة أحدهما عن الآخر : فهناك علم الأسلوب اللغوى linguistic stylistics الذى يدرس الشكل اللغوى ، وعلم الأسلوب الأدبى literary stylistics الذى يدرس المضمون . ويدخل الفرع الأخير فى إطار نظرية الأدب أو النقد الجديد . بيد أن كــــلا من هذين الفرعــين يستعير مفاهيمه وطرائقه من علم اللغة الحديث (٤٨) .

أما انكفست Enkvist فقد قدم - فضلا عن التسمية بعلم الأسلوب اللغوى - تسمية جديدة هى علم اللغة الأسلوبى Stylolinguistics ، وجعلهما لوظيفة واحدة ، هى حصر المثيرات الأسلوبية stylistic stimuli ووصفها بمعاونة تصورات علم اللغة ومفاهيمه . ولكنه يضيف على الفور أن أى عمل تطبيقى فى حقل علم اللغة الأسلوبى ينبغى - ولكنه ليس ملزما بذلك - أن يكون تطبيقا على طريقته الخاصة .

ويمكننا أن نلخص نظرية انكفست فى النقاط الأساسية التالية : -

(١) ينبغى أن تتجه التحليلات اللغوية الأسلوبية نحو أهداف تتجاوز علم اللغة ذاته ، لتكون خطوة أولى على طريق الدراسة البنائية والأدبية والتاريخية

للنص أو للغة . وإذا كان علماء اللغة معنيين بدراسة جميع أنماط التنوع اللغوى linguistic variation ، فإن الأسلوب ليس إلا أحد هذه الأنماط المتعددة ، فهناك أنماط أخرى مثل التنوعات اللغوية الإقليمية واللهجية والاجتماعية .

(٢) وهكذا يستبقى انكفست مصطلح الأسلوب فى بحثه باعتباره نمطا من أنماط التنوع اللغوى الذى يرتبط بالسياق بمعناه الواسع ، والذى يضم سياق النص textual context والسياق الاجتماعى الذى أنتج فيه situational context فى آن معا .

(٣) إن علم اللغة الأسلوبى يتقاطع غالبا مع علم اللغة العام فى مجالاته ، نحو علم اللغة التاريخى ، وعلم اللهجات ، وعلم اللغة الاجتماعى . وللباحث فى علم الأسلوب أن يختار تصوراته ومصطلحاته من هذه العلوم فى ضوء غايته ومنهجه . وعلى هذا النحو ، يبدو علم اللغة الأسلوبى طريقة من طرق النظر إلى اللغة .

(٤) عند تحديد سمات النص ومثيراته ينبغى مقارنته بطائفة من النصوص الأخرى ، التى تشكل المعيارnorm الذى نقارن على أساسه ، وهو معيار انتخابى أو اختيارى chosen ؛ لأن النص المدروس هو الذى يختاره ليكون خلفية له . ويعنى فى هذه المقارنة بتحديد السمات اللغوية linguistic features التى تخالف بين النص المدروس والمعيار . ومن حصيلة السمات المهمة التى تميز النص عن المعيار ينتج لدينا مايسمى بمحددات الأسلوب فى النص text style markers فى علاقته بالمعيار المستخدم . ويؤثر تغيير المعيار فى عملية حصر هذه المحددات . ولاختيار المعيار طرق كثيرة ، منها أن نقارن شريحة من النص بشرائح أخرى ، أو أن نقارنها بمجموع شرائح النص نفسه ، ومنها مقارنة نص بنصوص أخرى . ومنها مقارنة نص بمعيار صورى imaginary norm لايوجد إلا فى عقل الناقد .

(٥) تدخل التقاليد الأدبية literary traditions أيضا فى مجال علم اللغة

الأسلوبى ، لأنها جزء من السياق الذى يساعدنا فى تحديد المعيار الذى نقارنه به النص المدروس .

(٦) يمكننا أن ننظر إلى علم الأسلوب باعتباره جزءا من علم اللغة ، وأن نفرد له حيزا خاصا ، يتعامل فيه مع خصوصيات النصوص الأدبية . وفى الوقت نفسه لنا أن نجعل علم الأسلوب جزءا فرعيا من الدراسة الأدبية التى تنسج على منوال المناهج اللغوية . ومن ناحية ثالثة ، يمكننا أن ننظر إلى علم الأسلوب على أنه نظام مستقل يسير ـ بحرية وعلى نحو اختيارى ـ على مناهج علم اللغة والدراسة الأدبية فى آن معا (٤٩) .

ويشير يوزيف شتريليكا إلى الغموض الذى يكتنف هذه المسألة ، حتى أننا " فى مجال الأسلوب المرتبط أشد الارتباط باللغة ، نجد أن هناك اختلافا جوهريا بين أن يدرس الإنسان أسلوبا لغويا بصفة عامة ، أو أن يدرس أسلوبا أدبيا ، بل هناك ـ أولا وقبل كل شئ آخر ـ اختلاف بين أن يدرس الإنسان الأسلوب الأدبى من منطلق مناهج علم الأدب ، أو يدرسه من منطلق علم اللغة " (٥٠) .

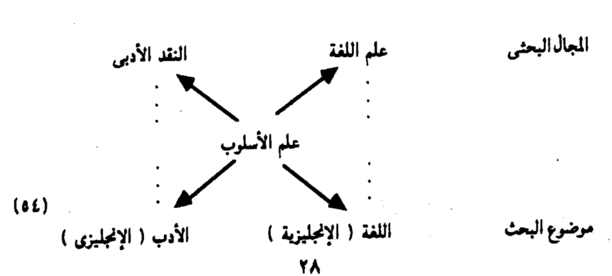
ويبين شتريليكا ما بين هذين الفرعين من التقاء وتداخل ، فإذا كانت البحوث الأسلوبية التى تجرى فى مجال علم الأدب ، بحثا عن الموضوع والهدف ، لا تطابق البحوث المناظرة لها ، التى تجرى فى مجال علم اللغة أو علوم الفنون الأخرى ، فإننا لانستطيع أن ننكر أن هناك بين هاتين الطائفتين من البحوث نقاط تماس وخطوطا متوازية وأمورا مشتركة تتمثل فى طبقات من المواد بعضها فوق البعض الآخر : فهناك مسارات متوازية تسلكها بعض مشكلات تحديد الأنماط ، ومحاولات الاستيعاب المنهجية لمبادئ التشكيل فى علم الأدب والعلوم المنصبة علــى الفنون الأخرى ، إلا أن الأسلوب الأدبى يظل مرتبطا بعلم اللغة عن طريق المادة اللغوية التى يصدر عنها (٥١) .

ويرى أولمان Ullmann " أنه مهما اختلفت مناهج علم الأسلوب وطرائقه ـ وإن كانت العلاقة بينها علاقة تكاملية وليست تبادلية ـ فإنها جميعا تتفق على شئ

واحد : فهى جميعا تفترض وجود سمة أو سمات معينة تخص الأسلوب وتميزه عن اللغة . ويستتبع ذلك (كما يقول أولمان) ألا يكون علم الأسلوب فرعا من علم اللغة ، بل هو حقل بحثى مواز له ، ويبحث فى الظواهر نفسها التى يبحث فيها علم اللغة ، ولكن من وجهة نظره الخاصة . وهذا يعنى أن هناك نوعا من التشاكل isomorphism بين هذين العملين : فلكل فرع رئيسى من علم اللغة نظيره فى علم الأسلوب . وإذا تبنينا ـ على سبيل المثال ـ النموذج التحويلى التوليدى transformational generative grammar الذى يميز بين ثلاثة مكونات للنحو ، هى : وظائف الأصوات Phonology وعلم الدلالة Semantics والتركيب Syntax (٥٢) لوجدنا أن علم الأسلوب يقدم هذه المكونات الثلاثة نفسها " (٥٣)..

ويرى ودوسون Widdowson أن علم الأسلوب يقع فى المنطقة التى تتوسط مجالين بحثيين هما : علم اللغة والنقد الأدبى ، أى أنه من ناحية أخرى ـ وبالنظر إلى دراسته ـ يقع بين موضوعين : اللغة الانجليزية والأدب الانجليزى . ويوضح هذه العلاقة بالشكل التالى : ـ

ولعل العلاقة الديالكتيكية بين اللغة والأدب هى المسئولة عن هذه الاختلافات المبدئية بين الباحثين ، فإذا كانت اللغة تؤثر فى الأدب ، فإن الأدب بدوره يؤثر فى اللغة . أضف إلى ذلك أن انفراد مناهج التحليل الأدبى بطبيعة خاصة مغايرة نسبيا لمناهج علم اللغة مما أثقل من وطأة هذا الخلاف . ولعل من هذه الأسباب



أيضا ، انشغال اللغويين المعاصرين مع وحدات صغرى من التحليل اللغوى كالفونيمات والمورفيمات التى كانت تروق لتصنيفات البنائية وتحليلاتها .

والحق أنه لاينبغى أن نشغل أنفسنا بهذا الخلاف الشكلى ، مادام هناك تسليم بقيمـــة المعالجة اللغوية للنصوص الأدبية ، بانطلاق علم الأسلوب بفرعيه المذكورين ، من منطلقات علم اللغة العام ومناهجه وإجراءاته التحليلية .

(٤) نظرية السياق

ولعل من أهم النظريات اللغوية وأخطرها شأنا فى التحليل الأسلوبى نظرية السياق Context-Theory . فقد ظهرت الحاجة إلى تصنيف السياقات فى التحليل الأسلوبى نظرا لدورها الرئيسى ، باعتبارها من محددات الأساليب de-terminants of styles حتى إن الأساليب قد عرفت على أنها تنويعات vari-ants على اللغة ترتبط بسياقات معينة .

وإذا كان الأسلوب قد عرف بأنه تنوع لغوى مرتبط بالسياق ، فان على علم اللغة الأسلوبى أن يعين مجالات السياق وحدوده . ولاريب أنه من الصعب بمكان أن نحدد جميع أشكال السياقات والظروف التى تقع فيها اللغة .

إننا لانستطيع تجاهل حقيقة ممارسة اللغة فى مواقف لغوية speech situa-tions ، ولاينبغى كذلك أن ننتظر من غير اللغويين أن يقدموا لعلم اللغة الأسلوبى أنواع السياق على نحو مفصل وواضح . إن الدراسة الكاملة للغة ينبغى أن تعى حقيقة كون الأنظمة اللغوية تمارس بين أناس أحياء فى بيئات مركبة .

وقد حدد انكفست طريقتين للكشف عن العلاقة بين التنويعات اللغوية وسياقاتها :
(الأولى) هى فصل النص عن سياقه المحدد ، لنلاحظ أنماط اللغة المستخدمة فيه . وعلى هذا النحو ، يمكننا أن ندرس لغة فرد ، أو لغة علم ، أو لغة عصـــر

(كالقرن التاسع عشر) .. وهكذا ، ثم نقارن هذه اللغة بمعيارها الملائم لنتعرف على سماتها المميزة .

و(الثانية) عكس الأولى ، أى دراسة أثر السياق فى السمات اللغوية للنص . ويمكننا - مثلا - أن نبدأ بطائفة من النصوص المعاصرة ، لنحدد جميع العبارات التى يشيع فيها استخدام صيغ تراثية أو مهجورة archaic forms .

والواقع أننا نستخدم الطريقتين معا . فعندما نريد أن نعرض النص فى إطار سياقه ، نبدأ عادة بالسياقات ، ثم نعرف ما هى السمات اللغوية التى تميل إلى الوقوع فى مثل هذه السياقات . وعندما نريد تأمل النص بعيدا عن سياقه ، فإننا نعود بمعارفنا إلى الوراء ، مع الفقرات الأولى ، لنخمن السياق المحتمل الذى استخدمت فيه اللغة (٥٥) .

وقد جعل ريفاتير Riffaterre للسياق نوعين اثنين : (أولهما) السياق الأصغر Microcontext ، وهو عبارة عن مجموعة من المكونات اللغوية غير المحددة أو الموسومة أسلوبيا ، تعترضها أداة أسلوبية stylistic device .

و(الآخر) السياق الأكبر وهو هنا الجزء من الخطاب الذى يسبق الأداة الأسلوبية وما يليها (٥٦) .

ويرتبط تصنيف ريفاتير السابق بتعريفه للسياق ؛ فالسياق عنده " نموذج لغوى يكسر - فجأة - بعنصر غير متوقع " (٥٧) .

وينتقد انكفست - وهو على حق فى ذلك - نظرية السياق عند ريفاتير ؛ لأنه قد فخم من الدور الذى يلعبه المحيط النصى textual environment ، فى الوقت الذى يغفل فيه عوامل أخرى مؤثرة فى السياق ، وإن كانت خارجة عن محيط النص ذاته (٥٨) .
ولعل أشد نماذج السياق دقة وتكاملا حتى الآن النموذج الذى اقترحه انكفست

عن هيئات السياق contextual features التى ينبغى الوعى بها فى التحليل الأسلوبى والتى تستخلص فى ضوئها السمات الأسلوبية الدالة . وقد جعله على النحو التالى : ـ

(أولا) السياق النصى : ـ

(١) إطار اللغة :

(أ) السياق الصوتى التجريبى أو الفوناتيكى (نوعية الصوت ، سرعة الأداء .. الخ) .

(ب) السياق الصوتى الوظيفى أو الفونيمى .

(ج) السياق الصرفى (الصيغ المألوفة والصيغ المهجورة) .

(د) السياق النحوى (ويشتمل على الجملة ودرجة تعقدها) .

(هـ) السياق المعجمى .

(و) علامات الوقف وطريقة الكتابة (٥٩) .

(٢) إطار التأليف :

(أ) بداية القول أو الفقرة أو القصيدة أو المسرحية ... الخ ، ووسط كل منها ونهايته .

(ب) علاقة النص بالوحدات النصية المحيطة به .

(ج) الوزن ، الشكل الأدبى ، طريقة جمع الحروف وطباعتها (٦٠)

(ثانيا) السياق الخارج عن النص : ـ

(١) العصر .

(٢) نوع الكلام ، الجنس الأدبى ، الموضوع .

(٣) المتكلم أو الكاتب .

(٤) المستمع أو القارئ .

(٥) علاقة المتكلم أو الكاتب بالمستمع أو القارئ من حيث الجنس ، والعمر ، والألفة ، والتعليم ، والطبقة الاجتماعية ، والمركز ، وحصيلة الخبرة ... الخ .

(٦) المقام وما يحيط به .

(٧) حركات الجسم أثناء التكلم .

(٨) اللهجة واللغة (٦١) .

ولاشك أن مثل هذه القوائم ليست إلا نقطة انطلاق على طريق الكشف عن

أنماط السياق . وقد أكد علماء اللغة فى المدرسة الإنجليزية والأمريكية والألمانية على حد سواء على دور السياق فى تحديد المعنى . وشاركهم عنايتهم بالسياق علماء آخرون معنيون بدراسة الأسلوب ، مثل سبنسر Spencer وجريجورى Gregory . وتتلخص نظريتهما فى السياق فى المناداة بالحاجة إلى (إحلال) النص أولا فى محيطه التاريخى واللهجى الخاص ، ثم دراسته فى ضوء بارامترات السياق contextual parameters الثلاثة :

(١) الحقل Field الذى يربط الخطاب بموضوعه ؛ فمقالة فى الفيزياء النووية تختلف فى حقلها عن رسالة غرامية . وقد يتغير الحقل فى النصوص الطويلة ، ففى الرواية مثلا ، قد ينتقل الروائى من حقل إلى آخر .

(٢) حالة الخطاب Mode وهى البعد الذى ينبغى مراعاته فى التعرف على الفروق اللغوية الناتجة عن الفرق بين خطاب منطوق وخطاب مكتوب Spoken & written discourse .

وقد لاحظ سبنسر وجريجورى أن بعض النصوص ، كالنصوص الشعرية ، يبدو أصحابها على وعى بحالة الخطاب المنطوق spoken mode أشد من وعيهم بحالة الخطاب المكتوب . وتعد الأدوات الأسلوبية التى يستخدمها الروائيون وكتاب الدراما لإظهار لغتهم فى صورة طبيعية ، تعد صورة لمراعاة حالة الخطاب .

(٣) أما البارامتر الثالث ، فهو فحوى الخطاب Tenor ، وهو يؤثر فى علاقة المتكلم والكاتب بالمستمع والقارئ . وهو يؤثر فى التمييز بين خطاب شكلى مجرد وخطاب غير شكلى . ولاشك أن مقالة فى الفيزياء سوف تكون أكثر شكلية من رسالة غرامية (٦٢) .

(٥) علم اللغة النصى وتحليل النص الأدبى

ويقودنا ارتباط السياق والنص أحدهما بالآخر ، إلى الإشارة إلى ما يمكن أن يقدمه أحدث فروع علم اللغة لتحليل النص الأدبى ، وهو علم اللغة

النصى (٦٣) . لقد ازدادت العلاقة بين علم اللغة والدراسة الأدبية توطدا فى ضوء علم اللغة النصى الذى قامت فكرته على أن النص هو الوحدة الأساسية والموضوع الرئيسى فى التحليل والوصف اللغويين ، على الرغم من أن الجملة تعد تقليديا ـ ومازالت ـ أكبر وحدة للتحليل ، على نحو ما نجد فى النحو التحويلى ؛ فهو نحو الجملة ، والجملة هى المقصد فى القضية التحويلية . وتعرف اللغة فى النظرية التحويلية على أنها مجموعة من الجمل التى ينتجها النحو (٦٤) .

لقد رأى علماء اللغة النصى من أمثال بيتوفى J. S. Petofi وهاريس Harris وغيرهما ، رأوا أن الجملة ليست كافية لكل مسائل الوصف اللغوى ، إذ لابد من أن يتجه الوصف فى الحكم على وحدة الجملة من وضعها فى إطار وحدة كبرى هى النص . وقد عدَّ علم لغة النص فى رأيهم تطويرا وتوسيعا لعلم لغة الجملة الذى شغل به البنائيون الأمريكان منذ بلومفيلد ، كما شغلت به مدرسة تشومسكى فى الكفاءة اللغوية التى توصف توليديا فى إطار القدرة على توليد الجمل . وقد استطاع هاريس بمناهجه النصية المبكرة التى اعتمدها فى (تحليل الخطاب ـ ١٩٥٢) تطوير المناهج البنائية المتبعة فى تحليل الجملة (٦٥) .

لقد عنى علم اللغة النصى فى دراسته لنحو النص بظواهر تركيبية نصية مختلفة ، منها : علاقات التماسك النحوى النصى ، وأبنية التطابق والتقابل ، والتراكيب المحورية ، والتراكيب التابعة ، والتراكيب المجتزأة ، وحالات الحذف ، والجمل المفسرة ، والتحويل إلى الضمير ، والتنويعات التركيبية وتوزيعاتها فى نصوص فردية ، وغيرها من الظواهر التركيبية التى تخرج عن إطار الجملة المفردة ، والتى لايمكن تفسيرها تفسيرا كاملا دقيقا إلا من خلال وحدة النص الكلية (٦٦).

(أ) منظور الجملة الوظيفية فى تحليل النص :

لقد اعتمد تحليل النص فى الدراسات الأدبية علي منظور الجملة الوظيفية الواردة فى مدرسة براغ . وتقوم فكرة الجملة الوظيفية على وجوب التمييز فى

كثير من التعبيرات اللغوية بين وظيفتين إخباريتين لهما أهمية دلالية ، وهاتان الوظيفتان تتمثلان فى تلك التى يخبر عنها وهى الموضوع (المسند إليه) -The ma ، والتى تخبر عن الموضوع ، وهى المحمول (المسند أو الخبر) -Rhe ma(٦٧) .

ويقابل الموضوع فى النحو التحويلى التوليدى بالمصطلح Topic ، ويعنى المحور أو المعلومة المعروفة سلفا فى النص ، بينما يقابل المحمول (أو الخبر) بمصطلح Comment ويعنى المعلومة الجديدة (٦٨) .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن علم المعانى فى تراثنا العربى قد عرض لكثير من المسائل والأبواب التى تدخل الآن فى صميم (نحو النص) . ويمكننا ـ من خلال استقراء مصدر مهم مثل دلائل الإعجاز للجرجانى ـ أن نصنف هذه المسائل والأبواب ـ على اختلافها ـ إلى ثلاثة مستويات : ـ

(أولها) الأبواب التى تعالج (معانى الجمل) ، أو ـ كما يسمونها ـ (أساليب الجمل) ، كمباحث الإسناد وصوره وأنماطه التركيبية ؛ كالإسناد الخبرى والإسناد الإنشائى .

و(ثانيها) المسائل المتعلقة بالظواهر التركيبية النصية الصغرى ، كوجوه التغيير التى تعرض للإسناد من حذف أو تقديم أو فصل أو إضمار أو التفات أو خروج بأساليب الإنشاء عن أغراضها (كدلالة الاستفهام على التقرير أو الإنكار) ونحو ذلك .

و(= ثالثها) المسائل المتعلقة بالظواهر التركيبية النصية الكبرى التى يدور الكلام فيها على جملة الكلام ، كالإيجاز (الذى ينتج عن حذف المفرد : كحذف الصفة أو الموصوف أو المضاف ، أو عن حذف جزء من الجملة : كحذف جواب الشرط ، أو عن حذف جملة أو أكثر من جملة لكفاية المذكور عن المحذوف) .

(ب) الدلالة النصية :

إذا كـان علم اللغة النصى قد ركز فى التحليل النحوى على نحو النص

وظواهره ، فقد ركز ـ بالمثل ـ على بحث دلالة النص وظواهرها . وهنا يدخل علم اللغة النصى مرة أخرى فى علاقة تكاملية مع علم الدلالة التقليدى الذى يعنى ـ فى الأساس ـ ببحث المعنى وظواهره العامة فى اللغة . وبالرغم من أن هذه العلاقة بين الفرعين قد تأخذ صورة التداخل (لاشتراكهما فى بعض الأبواب التى تمثل القاسم المشترك بينهما ، كبعض المصطلحات والمفاهيم النظرية) فإنهما يختلفان إلى حد كبير فى المنهج ووحدة الدراسة : ـ

إن معنى الألفاظ المفردة غالبا ما يكون عاما وغامضا . ويتلاشى هذا الغموض فى معانى الألفاظ المفردة إذا دخل اللفظ فى ضمائم تركيبية syntaktische Verbindungen تحدد معناه وتخصصه . ومن هنا يتولد من المعنى المعجمى للفظ معنى آخر ، يسميه سوفنسكى Sowinski بالمعنى الراهن أو الحالى ak-tuelle Bedeutung . وهناك معايير مختلفة لتحديد معانى الألفاظ تحديدا تركيبيا ، منها :

(١) تحديدها من خلال وضع اللفظ فى جملة ، فكلمة (أرض ـ أرضية) تصبح أكثر تجسيما فى جملة مثل : تغيرت طرقات الحذاء عند السير فوق أرض رطبة .

(٢) من خلال وضع الكلمة فى تركيب وصفى ، فكلمة (حافظة) يتخصص معناها أكثر فى تراكيب مثل : حافظة الطفل ، حافظة النقود ، حافظة من البلاستيك ... الخ .

(٣ من خلال وضع الكلمة فى تركيب إضافى أو مزجى ، نحو : سد الحنك ، فى مقابل : سد ، أو : بور سعيد ، فى مقابل : سعيد .

(٤) استخدام الكلمة فى سياق مع كلمات أخرى ذات دلالات حسية ، مثل : صرف الأجر ، فى مقابل : أجر (التى تعرف فى العربية سياقات أخرى تجعلها ذات دلالة معنوية مجردة ، نحو قولنا : الأجر والثواب على الله) أو : حرث الأرض ، فى مقابل : أرض (ويلاحظ أن هذا التركيب يعنى أرضا بعينها يمكن حرثها ، كأن تكون أرضا صالحة للزراعة ونحوها) .

(٥) التحديد من خلال تابع ، كالبدل ، نحو قولنا : إلى مدير مكتب العمل ،

السيد ...

(٦) التحديد من خلال وضع الكلمة فى استخدامات مجازية ، نحو قولنا : رأس الدولة ، فى مقابل : الرأس ، أو بطن الجبل ، فى مقابل : البطن (٦٩) .

وجدير بالذكر أن تحديد دلالة اللفظ لايرتبط بالسياقات التركيبية وحدها ، فكثيرا ما يكون التحديد تابعا لمستوى امتداد الجملة فى النص ، وتلك هى الحال عندما تتخصص دلالة لفظة معقدة (مركبة) فى الجملة التالية أو بعد التالية ، نحو : " إن الإنسان ، الذى تطحنـــه المدينة ، يعيش بيننا بالفعل ، كما لو كنا لم نره ... هو الذى يدير المسرح " ، فكلمة (إنسان) التى افتتح بها الكلام ، اتضحت وفسرت فى الجملة الأخيرة (مدير المسرح) . وهذا نوع من التخصيص الدلالى التدريجى . وهو شائع اليوم فى القصص القصيرة .

والنوع الثانى هو تأخير المعلومات التى حقها التقديم . مثـــال ذلك قولنا : " كان القتيلان قد ارتكبا حادثا مروعا ، فقد اصطدمت السيارتان إحداهما بالأخرى ، فلقى السائقان حتفهما بين حطام السيارتين " . فهنا نجد أن الكلمتين (القتيلان) و(حادثا) مازالتا فى حاجة إلى مزيد من الإيضاح ، ولانجد ذلك إلا فى جمل تالية ، فقد كان القتيلان هما السائقان ، وكان الحادث المروع عبارة عن اصطدام سيارتين (٧٠) .

إن الانطلاق من النص عند تحديد معانى الألفاظ المفردة يتوازى مع تحديد الجملة فى النص . ذلك أن الجملة أقرب ما تكون إلى دلالتها ووظيفتها المحددتين وهى جارية فى كلية النص Textganze . وهذا ما أشار إليه فاينرش H. Weinrich فى تعريفه النص بأنه وحدة كلية مترابطة الأجزاء ؛ فالجمل يتبع بعضها بعضا وفقا لنظام سديد ، بحيث تسهم كل جملة فى فهم الجملة التى تليها فهما معقولا ، كما تسهم الجملة التالية من ناحية أخرى فى فهم الجمل السابقة عليها فهما أفضل .

هكذا نفهم النص . فالجملة فى النص لاتفهم فى ذاتها فحسب ، وإنما تسهم الجمل الأخرى فى فهمها . وهذا يبين أن الجملة ليست وحدها التركيب الذى نحدد

به المعنى Determinationsgefuge ، وإنما نحدد المعنى أيضا من خلال النص الكلى الذى تتضامن أجزاؤه وتتآزر (٧١) .

(ج) التماسك النصى :

إن حديث فاينرش السابق عن تحديد المعنى من خلال وحدة النص يعتمد اعتمادا أساسيا على السياق الذى نقدم من خلاله معلومات معينة ، أى على سياقات دلالية semantische Zusammenhange ، هذه السياقات التى يعبر عنها أيضا بمصطلح (التماسك Kohärenz) المأخوذ عن علم الكيمياء . فالجمل وأشكال القول الأخرى Auβerungen يتماسك بعضها مع البعض الآخر دلاليا من خلال المعلومات التى يقدمها النص ، بحيث لايجد المستمع أو القارئ فراغا أو ثغرة عند توصيل هذه المعلومات (٧٢) .

ويمكننا أن نضرب مثالا لفقدان التماسك بنحو قولنا : " اشتدت الأعاصير ، ثم جرى فى الطريق حاملا حذاءه ، عندما جفت البحار ، وانتشر الذباب فى الطرقات ، ثم صحا من نومه " . فالجمل السابقة يمكنها ـ من حيث العدد ـ أن تكون نصا فى موضع آخر . وهى جمل فاقدة السياق zusammenhanglos ، أى أنها غير متماسكة الأجزاء inkohärent .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن نصا من طراز الجمل السابقة ، قد يفسر فى سياق معين تفسيرا آخر ، فقد يلجأ كاتب القصة مثلا إلى تكنيك الجمل غير المتماسكة دلاليا ، إذا ما أراد أن ينقل لنا باللغة كابوسا طاغيا تعانيه إحدى الشخصيات . وعادة ما يكون هذا الكابوس فى النوم تفريغا انفعاليا لبعض مما تعانيه هذه الشخصية وتكابده فى الواقع . ولذلك نتوقع أن تضم مثل هذه الجمل ـ على طريقتها الخاصة ـ شيئا من المكونات المعنوية لهذا الواقع .

من ناحية أخرى ، ينبغى أن نلمح هنا إلى أن الكاتب أو الشاعر قد يعمد

عمدا إلى ترك بعض الفراغات أو الثغرات التبليغية فى نصه ، بهدف توظيفها توظيفا فنيا ، تاركا لاجتهاد القارئ وفطنته وحسن توجيهه للمعنى فرصة ملء هذه الفراغات ، تأسيسا على المعنى الكلى للنص ، أو وحدة الدلالة . من هنا ، يصبح موقف القارئ من النص أكثر إيجابية ، انطلاقا من مفهوم متطور ، هو أن القارئ شريك للمؤلف فى تشكيل المعنى .

لقد أصبح للقارئ دور فعال فى عملية إنتاج النص ذاتها . وقد ساعدت هذه الأفكار اللغوية مناهج النقد الحديث على اكتشاف نظرية (القارئ فى النص) . وهى نظرية تركز على طريقة تعامل القارئ مع النص ، فليست العلاقة بين النص والقارئ ـ من وجهة نظر هذه النظرية ـ علاقة تسير فى اتجاه واحد : من النص إلى القارئ (حيث يقوم القارئ عند استقبال النص بفك شفراته وفقا لاتجاه من الاتجاهات النقدية السائدة ، مثل الاتجاه البنيوى ، أو السيميولوجى ، أو الاجتماعى ونحوها) وإنما هى علاقة تبادلية ، تسير فيها عملية القراءة فى اتجاهين متبادلين : من النص إلى القارئ ، ومن القارئ إلى النص . فبقدر ما يقدم النص للقارئ ، يضفى القارئ على النص أبعادا جديدة ، قد لايكون لها وجود فى النص . وبذلك يصح القول بأن النص قد أثر فى القارئ وتأثر به على حد سواء . ولهذا فإن أصحاب هذه النظرية وعلى رأسهم فولفجانج إيزر لايسمون نظريتهم نظرية الاستقبال ، بل يسمونها نظرية التأثير والاتصال Wirkungs-und Kummunikations-theorie (٧٣) .

وقد عنى البحث اللغوى بدراسة التماسك الدلالى بمناهج مختلفة . ونخص بالذكر هنا عالم الدلالة الفرنسى جريماس A. J. Greimas . فهو يذهب إلى أن التماسك الدلالى يكمن فى علامات دلالية مميزة Semen . إن الوقوع المتكرر لهذه الدوال ودخولها فى ضمائم مختلفة من الدوال ، هو مايسميه جريماس بالمماكنة أو التناظر Isotopie . وتقع هذه التناظرات فى النص على مستوى واحد أو على عدة مستويات ، وإن كنا نلاحظ هيمنة مستوى بعينه . ويطلق جريماس اسم (المحور أو المدار الدلالى semantische Achse) على التطابق بين الدوال فى كلمتين متقاربتين فى الدلالة . ومثل هذا التطابق ما نجده بين الكلمتين (أب) و (أم)

عن طريق العلامة المميزة : (الأبوة) على نحو مباشر ، أو بين الكلمتين (عم) و(عمة) على نحو غير مباشر .

ويستدل جريماس بذلك على أن العلامات الدلالية المميزة (= السمات Seme) تكون معا ما يسمى بالعالم الباطنى univers immanent ، بينما تكون جميع العلامات الدلالية المميزة (= السمات) المستخدمة لغويا بالفعل ما يسمى بالعالم الظاهر univers de la manifestation . وعلى هذا النحو يسعى جريماس إلى وضع نظام دلالى عام (٧٤) .

وقد حاول كل من جروسه U. Grose وراستير F. Rastier تعديل إسهامات جريماس وتطويرها . فقد أكمل جروسه العوالم الدلالية التى أتى بها جريماس ، وأضاف عالما ثالثا هو العالم المعجمى lexikalisches Universum الذى يقع بين العالم الباطن والعالم الظاهر والذى يتخذ العناصر المعجمية Lexie وحدته الكبرى ، والذى يتبع مقولات الكون الفعلى Virtualitat (الذى يختص ببنية العناصر المعجمية) ، والكفاءة Valenz (التى تختص بتبعية عنصر معجمى لعناصر معجمية أخرى تبعية إلزامية أو اختيارية) .

أما راستير ، فقد وسع مفهوم التناظر وجعله على مستوى التعبير كذلك . وأكد راستير أن هناك تناظرات معجمية وتركيبية وفونيمية أيضا ، خالقا بذلك إمكانية وجود أسلوبية التناظرات Stilistik der Isotopien . أما التناظرات المضمونية Inhalts-isotopien ، فقد صنفها وفقا لتناظرات المحاور الدلالية ، وتناظرات سيميولوجية ، وتناظرات دلالية . وتنقسم التناظرات السيميولوجية بدورها إلى تناظرات أفقية (أو تناظرات العناصر الدالة sememische Isotopien) وتناظرات رأسية (أو مجازية metaphorische Isotopien) . ويعد التناظر الأفقى مهما لوصف الأبنية النصية الموضوعية ، تلك التى تقدم عناصر دالة متماثلة لحقول دلالية عدة من ناحية ، والتى تمثل حقولا معجمية من ناحية أخرى . على أن تضافر التناظرات فى النص (التناظرات المركبة -kom

plexe Isotopien) ، وهو مايقع كثيرا فى النصوص الأدبية ، يتيح الفرصة لقراءات متعددة (= تناظرات أفقية horizontale Isotopien) (٧٥) .

(د) التماسك النصى وفكرة العلامات الدلالية المميزة :

لقد عنى علم الدلالة النصى بتحليل التماسك الدلالى للنص من خلال الاعتماد على فكرة العلامات الدلالية المميزة semantische Merkmale . ويعد هورست ايزنبرج Horst Isenberg من أهم المنظرين لهذه الفكرة . لقد استطاع ايزنبرج ـ فى دراسته للتماسك الدلالى النصى ـ التمييز بين اثنتى عشرة علامة دلالية مميزة هى : ـ

(١) الإسناد إلى متقدم ، نحو قولنا : " دخلت إلى الغرفة مسرعا . الحجرة كانت حديثة الدهان " (٧٦) . فكلمة (الحجرة) تشير إلى الشئ نفسه الذى تشير إليه كلمة (الغرفة) . وتقوم كلمة (الحجرة) بوظيفة الموضوع (= المسند إليه) فى الجملة الثانية . وبين هاتين الكلمتين تناظر أو تطابق جزئى Teilidentität . ويمكن استخدامهما على أنهما مترادفين .

(٢) الارتباط السببى Kausalanknüpfung ، نحو قولنا : " لم يضئ المصباح ، فقد انقطع الخط الكهربائى " . فالفعل (يضئ) فى الجملة الأولى يتعلق بـ (الخط الكهربائى) فى الجملة الثانية تعلقا سببيا .

(٣) الارتباط لوجود دافع أو علة Motivanknüpfung نحو قولنا : ـ

أ ـ " ذهب هانز إلى البدروم . إنه سوف يحضر فحما " .

ب ـ " تعال هنا ، فها هو خطاب من أجلك " .

فالدافع إلى إحضار الفحم هو الذى حدا بـ (هانز) إلى الذهاب إلى البدروم الذى يوضع فيه الفحم عادة . وكذلك وجود الخطاب هو الدافع ـ فى الجملة

الثانية ـ إلى حدث الذهاب .

(٤) التفسير التشخيصى diagnostische Interpretation نحو قولنا : " لقد قذف الجو بصقيعه ، حتى إن أنابيب المدفأة قد انقطعت " . فالتماسك الدلالى بين هاتين الجملتين ينبنى على أساس التناظر العكسى antonymische Isotopie بين العلامات الدلالية المميزة (أو الدوال) / + بارد / مع الصقيع و/ = حار = ـ بارد / مع المدفأة .

(٥) التخصيص Spezifizierung نحو قولنا : " وقعت أمس مصيبة . لقد انكسرت ذراع بيتر " . فهنا نلاحظ أن بين الكلمتين (مصيبة) و(انكسر ذراع ..) علاقة اشتمالSupernymie ، من حيث إن كلمة (مصيبة) يمكن أن تندرج تحتها جميع (الحوادث) الممكنة . ولذلك ، فإن التماثل الجزئى بين الدوال (العلامات الدلالية المميزة) اقتضى علامات إضافية للتمييز والتخصيص .

(٦) نظام ما وراء اللغة metasprachlische Einordnung . ومثال ذلك قولنا : " اشترى أخى بذلة له . سقط بيتر من فوق السلم . وانكسر ذراع خالتى . لقد عرفت هذا كله صباح أمس ١ " . فالأحداث التى نخبر عنها لاترتبط فيما بينها ارتباطا دلاليا واضحا ، حتى تأتى (هذا كله) فى العبارة الأخيرة ، فتدل على أن المقصود هنا هو مجرد الإخبار عن عدة أحداث وقعت .

(٧) الارتباط الزمنى Temporalanknüpfung ، ومن ذلك قولنا : ـ
أ ـ تقدم لاعب خط الوسط إلى الأمام . فأخذ منه المدافع الخصم الكرة " .
ب ـ خرج بيتر من المنزل الساعة الثالثة . ثم دق جرس الباب ودخل رجل إلى المنزل " .

ففى المثال الأول أشارت الكلمات الاصطلاحية (لاعب خط الوسط ، المدافع) إلى حقل دلالى معين يشتمل على دوال متناظرة ، ويدل الفعل (أخذ) فى

الجملة الثانية على أن لاعب خط الوسط كانت معه الكرة عندما تقدم إلى الأمام ، وهذا مما يخلق بين الجملتين تناظرا دلاليا .

وفى المثال الثانى لايحدث الارتباط بين الجملتين على المستوى الزمنى فقط ، بل يحدث أيضا من خلال التقابل الدلالى بين (خرج من المنزل) و(دخل إلى المنزل) .

(٨) الارتباط الافتراضى anknüpfung von Voraussetzungen ومثال ذلك قولنا : " ذهب الصبى إلى السينما . إن شخصا ما قد أعطاه نقودا " . ففضلا عن الارتباط الإشارى بين (الصبى) والضمير فى (أعطاه) ، نجد تناظرا بين كلمة (نقود) ـ وهى رسم الدخول فى هذه الحالة ـ وبين الدال السابق (سينما) .

(٩) التقابل العكسى adversative Kontrastierung ومثال ذلك قولنا : " بيتر لطيف ، ولكن أخاه على العكس من ذلك كذاب " . فهناك نوعان من الارتباط الدلالى ، أحدهما يحدث من خلال صلة القرابة بين الأخوين التى تصنع تناظرا عن طريق هذا المحور الدلالى ، والآخر عن طريق التقابل بين (شخص لطيف) و(كذاب) اللذين يصنعان تناظرا ضديا antonyme Isotopie .

(١٠) التطابق بين الإجابة والسؤال Frage-Antwort korrespon-denz ، ومثال ذلك قولنا : " ماذا فعلت ليلة أمس ؟ ذهبت إلى السينما " . والسؤال هنا سؤال عن فعل شخص آخر ، وقد تحدد هذا الفعل بالإجابة (الذهاب إلى السينما) .

(١١) المقارنة Vergleich ، نحو قولنا : " يمتلك بيتر معطفا طويلا ، بينما يمتلك أخوه معطفا أطول منه بعض الشئ " . وقد وقع الارتباط الدلالى هنا

من خلال كلمة (معطف كما حدث من خلال الكلمتين (بيتر) و(أخ) .

(١٢) الإضراب عن قول سابق korrektur von vorerwähnten Aus-sagen ، ومثال ذلك قولنا : " رأى هانز ماريا . لا ، بيتر هو الـــذى رأى ماريا " . فهنا تناظر دلالى تركيبى جزئى بين القولين . فضلا عن أن النفى هنا يخلق تناظرا دلاليا جزئيا بين فاعلين (٧٧) .

هذه هى أنماط الارتباط الدلالى الممكنة بين الأبنية الصغرى للنص textliche Mikrostrukturen كما قدمها إيزنبرج .

وقد استدرك سوفنسكى على إيزنبرج أسسا أخرى للتماسك الدلالى . فهو يرى أن هناك إمكانيات أخرى للتماسك الدلالى لم يشر إليها إيزنبرج ؛ كالتماسك الناتج عن التماثل الزمنى temporale Gleichzeitigkeit ، نحو قولنا : " دارت الدائرة على الباغى ، فرجع لطيفا كما كان . دق الثلج على سطح المنزل ، فارتعد قلبه ذعرا " . فالأفعال السابقة جميعا متماثلة تماثلا زمنيا . وهناك أيضا التماسك الناتج عن التقابل الكمى quantitatives Gegensatz ، نحو قولنا : " وقف الجميع . لم يبق جالسا إلا شخص واحد " . وهناك بالإضافة إلى كل ما سبق التماسك الناتج عن التخمين المسوق فى قالب حكائى أو قصصى erzahlerische Vermutung (قارن بداية قصة (القضية) لكافكا : إن شخصا ما يظن أنه قد وشى بالسيــد يوسف ...) (٧٨) .

إن الأسس السابقة جميعا تبين كيف تتعدد صور التماسك الدلالى النصى ، كما تبين ضرورة بحث السياقات الدلالية النصية .

وقد وسع إيزنبرج نفسه إسهاماته فى مجال علم اللغة النصى ، ببحثه عن نموذج محدد للإشارة النصية Textreferenz على أساس نظرية النحو التحويلى التوليدى ، تلك التى تبحث ـ فى البنية العميقة ـ عن المعلومات الدلالية ، كما تحدد بقواعدها التحويلية الجمل التى فقدت خواصها النصية الصحيحة ، مفيدا فى

ذلك مما قدمته البنية العميقة من معلومات دلالية مـــن قبل . وقد أفاد ايزنبرج فى ذلك أيضا من علم الدلالة الإشارى Referenzsemantik وعلم الدلالة البنائى strukturelle Semantik .

لقد ميز إيزنبرج بادئ ذى بدء بين الإشارة الصريحة expliziter Referenz (أى التى تسمى الشئ المعبر عنه) والإشارة الضمنية impliziter Referenz (أى التى تعبر عن الشئ المفترض) . ففى نحو قولنا : " تم الزفاف أمس . وقد ارتدت العروس لذلك فستانا أبيض طويلا " نجد أن كلمة (الزفاف) تحتوى على إشارة ضمنية إلى العروس ، بينما تحتوى كلمـــة (العروس) على إشارة صريحة إلى فرد بعينه ، الذى هو هنا العروس . وفى نحو قولنا : " لقد رشنى بيتر ، وأخذ الماء يتساقط من فوق جسمى " نجد أن الإشارة الضمنية فى (رشنى) قد فسرتها وصرحت بها كلمة (الماء) فى الجملة الثانية (٧٩) .

هذه هى أنماط الارتباط الدلالى الممكنة بين الأبنية الصغرى للنص textliche Mikrostrukturen . وبديهى أن إدراك الممكن خطوة ضروريـــة لإدراك الحاصل . ففى بعض النصوص الأدبية ، لاسيما النصوص الدرامية ، يتخلى الكاتب عن بعض هذه الأنماط أو عن جميعها ؛ ليجعل من تفكك الأبنية الصغرى للنص وفقدانها الارتباط الدلالى فيما بينها - بدرجـــة أو بأخرى - أداة لغوية أسلوبية لحركة الحوار بين شخصيتين فى خطين متوازيين ، والخطان المتوازيان لايلتقيان ، فكأنه يعنى بذلك أن أحد المتحاورين لاينطلق من الموضوع Thema الذى ينطلق منه الآخر . وتقدم مسرحية (رطل اللحم) للدكتور إبراهيم حمادة نماذج جيدة على ذلك . ومن هذه النماذج قول (مسعود) إحدى شخصيات هذا العمل : " السهم داخل فى عين النحلة .. وهربت به داخل الكهف .. وأخى هرب أيضا لأنه محشو بالقش .. ولكنه تحول إلى جرادة تزحف فوق عنق الياسمين تأكل الوريقات البيضـــاء وتخيف الفراشات .. لاعمل لها غير ذلك .. شجاعـــة .. أليس كذلك ؟ " (٨٠) .

(هـ) الوحدات النصية الكبرى ووحدة الدلالة :

وإذا كان حديثنا السابق عن الارتباط النصى يكاد يقتصر على تطابق العلامات الدلالية فى حيز ضيق ، لايتسع فى الغالب إلا لجملتين متجاورتين ، فإنه ينبغى علينا الآن تجاوز السياق الدلالى لبضعة جمل إلى الوحدات النصية الكبرى وسياقاتها الدلالية ، نعنى تلك الوحدات الدلالية المركبة komplexe Bedeutungseinheiten التى تمثل ما يعرف باسم الأبنية الكبرى للنص text-liche Makrostrukturen .

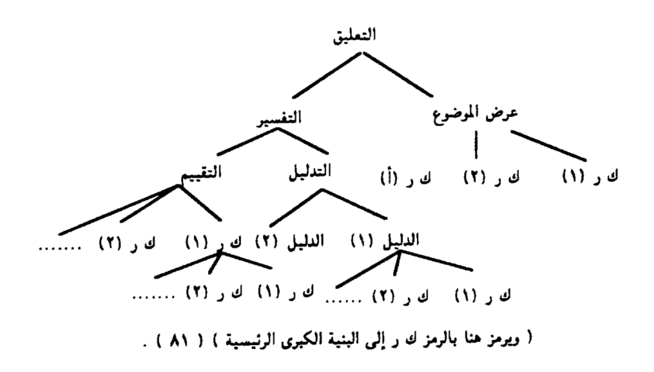
وإذا كانت الأبنية الدلالية الكبرى تعتمد أولا على الروابط بين مركبات إسنادية Verbindungen von Propositionen شأنها فى ذلك شأن الأبنية الدلالية الصغرى ، فإن الفارق بينهما ليس فارقا كميا فحسب ؛ فالأهم من ذلك هو أن الأبنية الكبرى تختص بالصلات الدلالية السائدة بين عبارات النص durchgehende semantische Verwandschaft d. Textauperungen . وتنشأ هذه العلاقة من الوظيفة النفعية والمضمونية pragmatische u. inhaltliche Funktion التى تؤديها مكونات النص . ففى نص لغوى يعرض إرشادات استعمال جهاز ما مثلا ، نجد أن تحديد الغرض من ذلك النص (= وظيفة نفعية براجماتية) ، وهو تقديم معلومات عن طريقة تشغيله واستخدامه ، هو الذى يربط بين سلسلة من الجمل ربطا شديدا ، بحيث تنشأ وحدة دلالية بين هذه الجمل عن طريق ارتباطاتها بالحقول الدلالية Bedeutungsfelder الواردة فى النص .

ونستنتج مما سبق أن وحدة الدلالة ترتبط بأمرين مهمين : ـ (أولهما) غرض النص (أو الارتباط النفعى) ، وهو فى مثل هذه النصوص تقديم المعلومات . و(الآخر) ارتباطها بالحقول الدلالية فى النص ، والتى تصنعها هنا أفعال الأمر المتوالية وبعض الألفاظ التقنية والمصطلحات التكنولوجية .

ولاشك أن إمكانيات بنية النص المختلفة تؤثر فى اختلاف الأبنية الكبرى

وصورها من نص إلى آخر . فالترابط النصى فى الحكاية يختلف عنه فى نص قرار أو حكم . والترابط النصى فى الخطابات التجارية يختلف عنه فى مشهد درامى ... وهكذا .

ويمكننا مع بعض الأبنية النصية المركبة القول بوجود أبنية كبرى ثانوية وأبنية كبرى رئيسية . ونستطيع أن نضرب مثالا توضيحيا على ذلك بالتعليق الإخبارى فى الصحيفة أو الإذاعة أو التليفزيون ، حيث تبدو البنية النصية للتعليق على النحو التالى : ـ



(ويرمز هنا بالرمز ك ر إلى البنية الكبرى الرئيسية) (٨١) .

وينبغى هنا ملاحظة أن مثل هذا التصنيف الداخلى للأبنية النصية الكبرى ، قد يصبح أمرا واردا فى بعض النصوص الأدبية أيضا ؛ فقد نجده فى حوار روائى أو درامى ، عندما تفند إحدى الشخصيات قضية أو مسألة اختلف فيها . وقد تشترك شخصيتان أو أكثر بسبب الاتفاق فى الرأى والنظرة فى العرض والتفنيد

والتقييم . ويستطيع المسرح الذهنى الرمزى عند كاتب مسرحى عربى مثل توفيق الحكيم أن يقدم أمثلة وفيرة على تشعب الأبنية النصية الكبرى وفقا للنموذج السابق .

ويمكننا أن نتخذ من هذا التشعب معيارا من معايير التمييز بين الأجناس الأدبية ، من حيث طبيعة بنية النص الكلية فى كل جنس منها . فضلا عن ذلك ، يمكننا أن نجعل من هذا التشعب الداخلى معيارا للحكم على بنية المضمون فى النص الواحد . فعادة ما تختلف الأبنية الكبرى الرئيسية عن الأبنية الكبرى الثانوية اختلافا مضمونيا .

ويمكننا فى تحليل النص أن نكشف عن تلك الأبنية الكبرى الرئيسية والثانوية (النصوص الجزئية أو الفرعية Teiltexte) عن طريق الحدس ؛ لأنها ـ فى العادة ـ تختلف فيما بينها من حيث المضمون .

وقد جعل فان دجك T. van Dijik للأبنية الكبرى الرئيسية أربع سمات ، هى : ـ

(١) إهمال المعلومات غير الواردة أو الأقل أهمية .
(٢) انتقاء المعلومات الأساسية التى يعد غيرها نتائج لها .
(٣) تعميم المعلومات الذى يظهر بعض المسائل فى صورة مجردة .
(٤) الإجمال الذى يتجاوز المعلومات غير المهمة أو المعروفة ضمنا ، ولايتناول المعلومة الأساسية حرفيا (٨٢) .

ومهما يكن من أمر ، فإن اتباع طريقة دجك Dijik يفتح الباب للبحث عن اللفظة ـ الموضوع Themawort والجملة ـ الموضوع Themasatz (٨٣) .

وتفيد نظرية الأبنية النصية الكبرى بنوعيها السابقين ، فى حصر الألفاظ ـ الموضوعات فى نص أدبى حصرا مبدئيا عاما ، حتى نحوله إلى تصنيف داخلى أدق ، نتدرج فيه ـ فى ضوء تقسيم الأبنية الكبرى إلى رئيسية وثانوية ـ من الموضوعى الرئيسى إلى الموضوعى الثانوى أو العكس .

وقد شغل علم الدلالة البنائى بمسألة الألفاظ ـ الموضوعات ، وميز بينها وبين

نوع آخر هو الألفاظ ـ المفاتيح Key-words : فالأولى هى الألفاظ الأكثر استخداما من غيرها عند أديب بعينه ، والثانية هى الألفاظ التى يكون معدل تكرارها فى نص ما أعلى من معدله المألوف (٨٤) .

وإذا كانت الألفاظ ـ الموضوعات يبرز فيها عنصر الإيثار ، إذ يؤثر الأديب لموضوعه ألفاظا خاصة على نظائرها ، فإنها تعد ـ لذلك ـ أداة مهمة من أدوات تحديد الميول الأسلوبية لأديب بعينه من ناحية ، كما تعد أداة مهمة لمعرفة طبيعة الحصيلة اللغوية من حيث خصوبتها وتراثيتها وتطورات استخدامها وانعكاساتها على قيمة النص الأسلوبية من ناحية أخرى .

(و) العلاقة بين مضمون النص وعنوانه :

من ناحية أخرى يبحث علم اللغة النصى فى العلاقة بين مضمون النـص وعنوانه . وينطلق فى ذلك من أن وضع عنوان النص يتأثر باعتبارات سيميولوجية ودلالية وبراجماتية . فللعنوان ـ بما فى ذلك العناوين الفرعية أو الداخلية ـ قيمة سيميولوجية أو إشارية تفيد فى وصـــف النص ذاته .

وفى إطار تمييز بيرس Ch. S. Peirce بين ثلاثة أنماط من العلامة اللغويـة (هى المؤشر Index ، والأيقون Ikon ، والرمز Symbol) (٨٥) ينبغى أن يدخل عنوان النص الأدبى ، مثل (فاوست) لجوته فى عداد الرموز التى تعتمد على العرف التقليدى Vonvention . ولكننا نجد أن بعض العناوين النصية تخضع لعوامل خاصة ، وذلك ما نجده فى العلامة المؤشر التى يستدل عليها من كتابة شئ ما بخط فضى مثلا ، وقد تخضع العناوين لعوامل قياسية ، تضارع العلامة ـ الأيقون عند بيرس ، كأن نقيم قياسات دلالية semantische Analogien بين العنوان والنص ، على نحو ما نجد فى عناوين الأخبار الصحفية ، التى يكون العنوان فيها مقيسا على مضمون الخبر .

ويبدو أن مقولات بيرس السيميولوجية لاتكفى لوصف العلاقة بين العنوان

والنص الذى يتعلق به . وربما تستطيع بحوث أخرى مستفيضة أن توضح تلك العلاقات على نحو أفضل .

ويلاحظ فى الغرب اليــوم أنه من المستحب اختيار عناوين قصيرة رمزية أو إشارية ، بينما كان الشائع فى عصر الباروك إطلاق أوصاف نصية Textbes-chreibungen أطول فى صورة عنوان رئيسى على الكتاب وعنوان فرعى فى آن معا (٨٦) . وذلك شبيه بما نجده عندنا ، إذ يكثر أن تحمل المصنفات العلمية والشروح فى العصور الوسطى عناوين رئيسية وعناوين ثانوية ، أو أن تحمل عنوانا رئيسيا ملحوظ الطول . ولعل خير مثال على ذلك ما نجده عند ابن خلدون فى تاريخه المسمى بـ (كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر فى أخبار العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوى السلطان الأكبر) (ولاحظ هنا حرصه على السجع الذى كان عرفا وتقليدا شائعا حتى بدايات النهضة العربية الحديثة) .

ولاشــك أن النــصوص الأدبيــة تعرف إمكانيات متنــوعة للعنونــة Ti-telgebung . فقد تأخذ العلامات اللغوية المستخدمة فيها صورا شتى . ومن ذلك أن تكون أسماء أشخاص ، تحمل الملمح الرئيسى للنص ، مثل (فاوست) لجوته و(هاملت) لشكسبير و(الزينى بركات) لجمال الغيطانى . وقد تكون أسماء مواضع كثلاثية نجيب محفوظ ورواية (الباطنية) لإسماعيل ولى الدين . وقد تخضع أسماء الأشخاص والمواضع لتطوير أو تحديد ، مثل (آلام فرتر) لجــوته ، و(كفاح طيبة) لنجيب محفوظ . وقد تكون العلامة اللغوية المستخدمة فى العنوان دالة على طائفة معينة من الناس مثل (الحرافيش) لنجيب محفوظ أو وصفا لهم مثل (البؤساء) لفيكتور هيجو ، أو (المعذبون فى الأرض) لطه حسين . وقد تكون أسماء أشياء أو جمادات مثل (الساقية) لعبد المنعم الصاوى و(غصن الزيتون) لعبد الحليم عبد الله . وقد يعتمد العنوان على علامة لغوية محورية ذات دلالة زمنية مثل (قلب الليل) لنجيب محفوظ و(ليلة عاصفة) لعبد الحميد جودة السحار ... الخ .

وعلى المستوى التركيبى قد يقصر العنوان وقد يطول . وإذا كانت العصور

الوسطى قد مالت بصفة عامة إلى العناوين المزدوجة الطويلة ، فإننا نجد فى العصر الحديث تخلصا من هذه الازدواجية وميلا إلى القصر ، وإن كان هذا الحكم حكما عاما ، فمازالت بعض المصنفات العلمية بل الأعمال الأدبية كذلك تميل إلى المزاوجة والطول النسبى .

ومع تسليمنا بخصوصية العلاقة بين العنوان وموضوع العمل الأدبى : قصيدة أو قصة أو رواية أو غير ذلك ، فإن الاستقراء يدلنا على أن بعض الكتاب والمبدعين يميلون إلى نمط تركيبى معين عند العنونة أكثر من ميلهم إلى أنماط أخرى . قد يكون ذلك فى مراحل الإنتاج الأدبى المختلفة عند الأديب ، على نحو ما نلاحظ عند كاتب مثل إحسان عبد القدوس ، الذى يميل إلى استخدام العناوين الطويلة نسبيا والمصوغة فى قالب الجملة التامة ، نحو (الرصاصة لاتزال فى جيبى) و(لاأستطيع أن أفكر وأنا أرقص) ونحوهما . وقد يكون ذلك فى مرحلة أو مراحل بعينها ، كما نلاحظ عند شاعر مثل محمود درويش الذى طالت عنده عناوين القصائد فى دواوينه الأخيرة .

وإذا نظرنا إلى طبيعة العلاقة الدلالية بين موضوع النص وعنوانه ، فإننا نلاحظ بوجه عام أنها أقرب ما تكون إلى العلاقة الأيقونية فى مرحلة النهضة الكلاسيكية الحديثة ، وإلى العلاقة الرمزية فى المرحلة الرومانسية ، وإلى العلاقة ـ المؤشر فى المرحلة الرمزية والقصيدة المعاصرة (قصيدة التفعيلة) . وتشترك الرواية والقصة إلى حد بعيد مع الشعر فى طبيعة هذه العلاقات .

وغنى عن البيان أن طبيعة العلاقة بين النص وعنوانه من المباحث الحيوية الطريفة التى مازالت فى حاجة إلى دراسات علمية تحليلية عميقة . وليس ماقدمناه هنا إلا ملحوظات وإشارات عامة مجملة .

ولاشك أن العلاقة بين العنوان والنص تبدو أكثر وضوحا فى أنواع أخرى من النصوص ، كالنصوص الصحفية ونحوها . فنحن نلاحظ هنا أن العنوان يشغل غالبا وظيفة التمييز الموضوعى للنص ، إذ تظهر فى الصحف عناوين أكثر بساطة ،

حيث تسعى العناوين المكتوبة بالخط العريض (المانشتات head-line=Schlagzeile) إلى إثارة انتباه الجمهور ، بينما يسعى العنوان الرئيسى والعنوان الثانوى إلى تقديم المعلومة المعروفة سلفا أو التمهيد لها .

وفى نصوص أخرى يميز العنوان الوظيفة البراجماتية (النفعية) للنص ويدل عليها (مثل التلغراف ، والتقرير الصحفى عن الحوادث ، وطلبات استخراج جوازات السفر ... الخ) . وهنا نجد أن المعلومة الخاصة المقدمة تكون لمصلحة تحديد الهدف من النص أو تحديد نوعه (٨٧) .

هوامش

(١) الطراز ليحيى بن حمزة العلوى ، مكتبة المعارف ، الرياض ، د . ت . ١/ ١٨٠ ومابعدها ، وراجع فى ذكر هذه العلوم تفصيلا : المرجع السابق ١/ ٢٠ - ٢٢ .

(٢) اللغة لفندريس ، تعريب عبد الحميد الدواخلى ومحمد القصاص ، مكتبة الأنجلو المصرية ، د . ت . ص ١٨٨ .

(٣) دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجانى ، تحقيق وشرح محمد عبد المنعم خفاجى ، الطبعة الأولى ، مكتبة القاهرة (١٣٨٩ هـ - ١٩٦٩ م) ص ١٣٨ ، وانظر كتاب سيبويه ١/ ١٥ .

(٤) الكشاف عن حقائق التنزيل للزمخشرى ، الطبعة الثانية ، مطبعة الاستقامة بالقاهرة (١٣٧٣هـ - ١٩٥٣ م) ص ١/ ١ - ٣ ، ١٠ ، ٩٧ ، ١٥٩ .

(٥) دلائل الإعجاز ص ١٥٦ - ١٦٣ ، ١٦٧ - ١٦٨ .

(٦) الخصائص لابن جنى ، تحقيق محمد على النجار ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة (١٩٥٢ - ١٩٥٦) ١/ ٣١٩ .

(٧) الخصائص ٢/ ٤٤٦ .

(٨) مجاز القرآن لأبى عبيدة معمر بن المثنى ، عارضه بأصوله وعلق عليه دكتور محمد فؤاد سزكين ، مكتبة الخانجى بمصر ١/ ٣٩٤ .

(٩) المرجع السابق ١/ ٢٤٧ .

(١٠) المرجع السابق ٢/ ٩٦ .

(١١) الصاحبى فى فقه اللغة لأحمد بن فارس ، المكتبة السلفية بالقاهرة (١٣٢٨هـ - ١٩١٠ م) ص ٣٦٨ .

(١٢) معانى القرآن للفراء ، تحقيق أحمد يوسف نجاتى ،محمد على النجار ، مطبعة دار الكتب المصرية د . ت . ١/ ٥٤ ، ١٦٥ .

(١٣) مجاز القرآن ، مرجع سابق ١ /١١ ، ١٩ .

(١٤) الكامل فى اللغة والأدب للمبرد ، المكتبة التجارية الكبرى بمصر ، د . ت . ٢/ ٣٠ .

(١٥) الصاحبى ، مرجع سابق ص ٣٥٦ ـ ٣٦٠ .

(١٦) فقه اللغة وسر العربية للثعالبى ، تحقيق مصطفى السقا وآخرين ، الطبعة الأولى ، مكتبة مصطفى البابى الحلبى بمصر (١٣٥٧ هـ ـ ١٩٣٨ م) ص ٣٣٧ ـ ٣٣٨ .

(١٧) الكشاف ، مرجع سابق ١/١١ ـ ١٢ ، ٢/١٣١ ، ٢٢٦ .

(١٨) المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، مكتبة مصطفى البابى الحلبى بمصر (١٩٣٩ م) ٢/٤ ـ ٥ .

(١٩) الطراز ، مرجع سابق ٢/١٣٥ ـ ١٣٦ .

(٢٠) البرهان فى علوم القرآن للزركشى ، تحقيق محمد أبى الفضل إبراهيم ، الطبعة الأولى ، دار إحياء الكتب العربية (عيسى البابى الحلبى وشركاه) د . ت . ٣/٣١٤ ـ ٣١٥ ، ٣٢٥ ـ ٣٣٠ .

(٢١) الإيضاح للخطيب القزوينى ، بتحقيق وتعليق لجنة من أساتذة كلية اللغة العربية بالجامع الأزهر ، مطبعة السنة المحمدية ، د . ت . ص ٧١ .

(٢٢) مفتاح العلوم للسكاكى ، الطبعة الأولى ، مصطفى البابى الحلبى وأولاده بمصر (١٣٥٦ هـ ـ ١٩٣٧ م) ص ٩٥ .

(٢٣) مجاز القرآن ، مرجع سابق ١/١٨ .

(٢٤) المرجع السابق ١/ ١٠ .

(٢٥) الخصائص ، مرجع سابق ٢/٤١٩ ـ ٤٢٣ .

(٢٦) الصاحبى ، مرجع سابق ، ص ٣٤٩ .

(٢٧) المرجع السابق ص ٣٥٥ .

(٢٨) المرجع نفسه ص ٣٥١ .

(٢٩) الكشاف ، مرجع سابق ١/٦٤ .

(٣٠) معانى القرآن ، مرجع سابق ١/٢٠٢ ، مجاز القرآن ، مرجع سابق ١/٣١ ، تأويل مشكل القرآن لابن قتيبة ، شرح وتحقيق السيد أحمد صقر ، دار إحياء الكتب العربية (عيسى البابى الحلبى وشركاه) ، القاهرة (١٣٧٣ هـ ـ ١٩٥٤ م) ص ٢١٥ ـ ٢١٦ .

(٣١) الخصائص ، مرجع سابق ٢/١٥٢ ـ ١٦٨ .

(٣٢) لا أريد هنا تفصيل هذه المسألة ، فقد عالجتها فى مواضع أخرى ، فانظر : من صور الإعجاز الصوتى فى القرآن الكريم للمؤلف ، صحيفة كلية الألسن ، العدد السابع ، (١٤٠٩ هـ ـ ١٩٨٩ م) ص ٣٦ ـ ٤٣ .

(٣٣) Guiraud, P. , Rhetoric and Stylistics, in : Current Trends in Linguistics, Vol . 12, ed. Thomas Sobeok, The Hague - Mouton (1974) pp. 943 - 955 .

(٣٤) الأسلوب والأسلوبية للدكتور أحمد درويش ، مجلة فصول ، المجلد الخامس ، العدد الأول : أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر (١٩٨٤) ص ٦٤ .

(٣٥) de Saussure, Ferdinand, Cours de Linguistique generale, Paris (1916) pp. 127 - 128 .

(٣٦) Devoto, Giacomo, Linguistics and Literary Criticism, translated and adapted by M. F. Edgerton, JR., New York (1963) p. 23 .

(٣٧) op. cit. p. 23 .

(٣٨) Wellek, Rene / Warren, Austin, Theory of Literature, Penguin Books, Great Britain (1982) p. 175 .

(٣٩) op. cit. p. 178 .

(٤٠) Spitzer, Leo, Linguistics and Literary History, Princeton (1948) p. 7

(٤١) Enkvist, Nils Erik, Linguistic Stylistics Mouton, The Hague - Paris (1974) pp. 28 - 29 .

(٤٢) Wellek / Warren, p. 176 .

(٤٣) علم اللغة والدراسات الأدبية ، لبرند شبلنر ، ترجمة دكتور محمود جاد الرب ، الدار الفنية للنشر والتوزيع القاهرة ، الطبعة الأولى (١٩٨٧) ص ٣١ .

(٤٤) المرجع السابق ص ٣١ .

(٤٥) Wellek / Warren, pp. 176 - 177

(٤٦) op. cit. p. 180 .

(٤٧) op. cit. p. 180 .

(٤٨) Guiraud, Rhetoric, pp. 943 - 944 .

(٤٩) Enkvist, Linguistic Stylistics, pp. 16 - 17 .

(٥٠) الأسلوب الأدبي من كتاب مناهج علم الأدب ، ليوزف شتريليكا ، ترجمة دكتور مصطفى ماهر ، مجلة فصول ، المجلد الخامس ، العدد الأول : أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر (١٩٨٤م) ص ٦٩ .

(٥١) المرجع السابق ص ٦٩ .

(٥٢) انظر مثلا :

Chomskv, Noam, Language and Mind, p. 49 .

(٥٣) Ullmann, Stephen, Meaning and Style, Oxford (1973) p. 41 .

(٥٤) Widdowson, H., G., Stylistics and the Teaching of Literature, Longman, London (1979) p. 4 .

(٥٥) Enkvist, Linguistic Stylistics, pp. 51 - 52 .

(٥٦) op. cit. p. 54 .

وقارن :

Riffaterre, Micheal, Stylistic Context, Word (1960) 16 : 207 - 218 .

(٥٧) Enkvist, Linguistic Stylistics, p.54 .

وقارن :

Riffaterre, M., Criteria for Style Analysis , Word (1959) 15 : 154 - 174, p. 171 .

(٥٨) Enkvist, Linguistic Stylistics, p. 54 .

(٥٩) ، (٦٠) أصبحت هذه الظاهرة لافتة للنظر فى الشعر العالمى المعاصر ، والشعر العربى المعاصر أيضا ، وأصبحت تستغل استغلالا أسلوبيا ، مثل : تقطيع حروف الكلمة الواحدة ، بشكل أو بآخر ، أو تكبير الحروف ... الخ .

(٦١) Enkvist, op. cit. pp. 58 - 59 .

(٦٢) op. cit. pp. 59 - 60 .

وقارن :

Enkvist, Nils / Spencer, John / Gregory , Michael, Linguistics and Style, Oxford Uni. Press, London (1964) pp. 85 - 91 .

(٦٣) عن نشأة هذا الفرع ومراحل تطوره انظر مثلا :

Sowinski, Bernhard, Textlinguistik, Eine Einführung, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart-Berlin-Koln-Mainz (1983) SS. 19 - 24 .

(٦٤) شبلنر ، مرجع سابق ص ١٨٤ .

(٦٥) Sowinski, op. cit. S. 56 .

(٦٦) op. cit. S. 123 .

(٦٧) شبلنر ، مرجع سابق ص ١٨٥ .

(٦٨) Sowinski, op. cit. S. 98 .

(٦٩) op. cit. SS. 81 - 82 .

ويلاحظ أننا غيرنا فى بعض الأمثلة بما يتفق مع الغرض المقصود .

(٧٠) انظر فى تفصيل ذلك :

Sowinski, op. cit. SS. 82 - 83 .

(٧١) op. cit . S. 83 .

وقارن :

Weinrich, H., Tempus, besprochene und erzählte Welt, Stuttgart (1964) S. 212 .

(٧٢) Sowinski, op. cit. S. 83 .

(٧٣) بتصرف عن : القارئ فى النص : نظرية التأثير والاتصال ، للدكتورة نبيلة إبراهيم ، مجلة فصول ، المجلد الخامس ، العدد الأول : اكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر (١٩٨٤) ص ١٠٩ ـ ١١٠ .

(٧٤) Sowinski, op. cit. S. 85 .

(٧٥) op. cit. SS. 85 - 86 .

(٧٦) استبدلت مثال المرجع بمثال مناسب فى العربية .

(٧٧) Sowinski , op. cit. SS. 86 - 89 .

(٧٨) op. cit. S. 89 .

(٧٩) op. cit. SS. 89 - 90 .

(٨٠) رطل اللحم للدكتور إبراهيم حمادة ، دار فكر للدراسات والنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى (١٩٨٨) ص ١١٤ .

(٨١) Sowinski, op. cit. SS. 92 - 94

(٨٢) van Dijik, T., A., Studies in the pragmatics of Discourse, The Haag (1980) p. 13 .

(٨٣) Sowinski, op. cit. , S. 95 .

(٨٤) Ullmann, S., Meaning and Style, op. cit. p. 73 .

(٨٥) الأيقونة والمؤشر والرمز فى مصطلح بيرس تصنيف للعلامات يستند إلى طبيعة العلاقة القائمة بين العلامة والواقع الخارجى . فالأيقونات هى التى تدخل فى علاقة مشابهة مع الواقع الخارجى ، وتظهر نفس خصائص الشئ المشار إليه (نقطة دم بالنسبة للون الأحمر) . ولعل بعض علامات الكتابات التصويرية ideogrammatiques (الإيديوجراماتيـة) القديمـة (الصينية ـ الهيروغليفية) توحى بأنها كانت ذات علاقة أيقونية مع الواقع المعين كالعلامة الصينية الدالة على الرجل أو العلامة الهيروغليفية الدالة على البحر ... الخ . ويمكن اعتبار اللوحة الشخصية أوضح مثال للأيقونة ، فهذه العلامة تنقل مستوى ما من التشابه مع الشئ المصور .

وتتعارض الأيقونة مع المؤشر (الذى تربط بينه وبين الموضوع " الشئ " علاقة اصطلاحية / عرفية محض " (مدخل إلى السيميولوجيا ، بإشراف : سيزا قاسم ـ نصر حامد أبو زيد ، دار إلياس العصرية ، القاهرة (١٩٧٧) ص ٣٤٧) . ويقصد الرمز إلى إثبات علاقة دائمة فى ثقافة ما بين عنصرين . فإذا كانت الأيقونة إعادة الإنتاج عن طريق التحويل (حالة الصورة الشخصية ، البورتريه ، التى تعيد إنتاج انطباع حسى على اللوحة) ، وإذا كان المؤشر يسمح بالاستدلال عن طريق الاستنتاج (الدخان بوصفه مؤشرا للنار) ، فإن الرمز يسلك طريق وضع اصطلاح ما (الميزان بوصفه رمزا للعدالة) .

ويمكن القول إن هذه الوظائف المختلفة قد توجد مجتمعة : ذلك أن تصنيف الأيقونات والمؤشرات والرموز يستند على التأكيد على خاصية من الخصائص السيميوطيقية ، فاللوحة الشخصية مثلا تنطوى على جانب من القواعد العرفية ، وإذا كان المحتوى الأيقـ[illegible]ـطابقا فى كل من اللوحة والكاريكاتور ، فإن المظهر الرمزى (مواضعات النوع الفنى) يختلف فى الحالة الأولى عنه فى الحالة الثانية ، وإذا كان الميزان رمزا للعدالة فقد لاحظ ف . دى سوسير أن ثمة عنصرا من علاقة طبيعية بين الدال والمدلول " أى أنه يمكن تلمس رواسب للعملية الأيقونية أو المؤشرية " (المرجع السابق ص ٣٥٠) .

ويقصد بمصطلح المؤشر إقامة علاقة سببية بين واقعة لغوية أو حدث لغوى وبين شئ تدل عليه هذه الواقعة (تخص هذه العلاقة أحداثا تتعلق بمواقف القول : فقد يكون ارتفاع الصوت مؤشرا لحالة هياج لدى المتكلم) ويرتبط المؤشر عند بيرس بالواقع الخارجى ، وتكون العلاقة بين المؤشر وهذا الواقع الخارجى علاقة تجاور . فيمكن القول إن الدخان مؤشر للنار ، ولاوجود هنا لعلاقة تشابه كما هو الحال بالنسبة للأيقونة ، ولاالعلاقة اصطلاح كما هو الشأن بالنسبة للرمز (المرجع السابق ص ٣٥٥) .

(٨٦) Sowinski, op. cit. , S. 96 .

(٨٧) op. cit. , S. 97 .

القسم الثانى
الدراســـات التطبيقية

أسلوب السياب وملامح الحداثة اللغوية

سمات أسلوبية فى شعر صلاح عبد الصبور

تزاوج الاستطيقى والأيديولوجى
فى الخطاب الشعرى
(نموذج من محمود درويش)

" الوطن المحرم " وقضية اللغة فى قصيدة النثر

الخطاب الروائى
فى " ثرثرة فوق النيل "

حوار الحكيم وتجربة اللغة الثالثة

اللغة والبناء الدرامى
فى مسرحية " رطل اللحم "

أسلوب السياب
وملامح الحداثة اللغوية

١ ـ

يدور شعر السياب ـ فى جملته ـ حول محورين موضوعيين رئيسين :

(أولهما) هو شعره فى الحب والمرض والغربة .
(والآخر) شعره فى الواقع السياسى والاجتماعى فى بلده العراق ، أو فى الوطن العربى بعامة .

وتتداخل موضوعات المحور الأول من شعر السياب تداخلا عجيباً ، لانكاد نجد له نظيرا فى شعرنا الحديث . ولاشك أن هذا التداخل ، إنما يرجع إلى طبيعة التجربة التى خاضها السياب ، فقد خفق قلبه بالحب وهو يعانى من ألم المرض وعذاباتــه ، ثم ارتحل إلى أوروبا وبعض البلدان العربية بحثا عن الشفاء وأملا فيه ، فكانت قصائده فى الغربة والحنين إلى أهل بلده .

ولقد أثر هذان المحوران ، لاسيما الأول منهما ، فى لغة السياب وأسلوبه تأثيراً فريداً ، يغرى بالبحث وطول التأمل .

٢ ـ

وهذه الدراسة لاتركز أساسا على وصف اللغة فى استخدام الشاعر ، مقارنةً بالنظام اللغوى العام ؛ وإنما تعنى من ذلك بما يقدم لنا ملامح الحداثة اللغوية فى شعره ومظاهر استخداماته الخاصة وما لها من قيم أسلوبية . وبناء على ذلك ، فإن هذه الدراسة سوف تنصرف إلى إلقاء الضوء على أهم تلك الملامح والمظاهر ، بالإفادة من معطيات علم الأسلوب العام . ولذلك ، يمكن القول بأنها تدخل فى إطار ما يعرف باسم (علم اللغة الأسلوبى Stylolinguistics) الذى يعنى بالوصف اللغوى للمثيرات الأسلوبية Stimuli ، كما يعنى بطرق تحديد مثل هذه

المثيرات وإثباتها . ولكننا قد نتجاوز ذلك إلى الإشارة إلى التأثيرات الإخبارية والدلالية والجمالية الكاملة للمثيرات الأسلوبية . وذلك هو مجال علم السلوك الأسلوبى Stylobehaviouristics ، الذى يدرس العوامل المرتبطة بالمثيرات واستجاباتها.

ويعتمد اهتمام عالم اللغة بالاستجابات للمثيرات الأسلوبية على حدود نظامه الخاص ، وينظر إلى الاستجابة للمثيرات الأسلوبية باعتبارها مفاتيح مهمة لفهم معنى مثل تلك المثيرات ، والمعنى يعد ـ بلاشك ـ الشاغل الرئيس فى أية دراسة للغة (١) . ونحن فى دراستنا لملامح الحداثة اللغوية ، نقوم بأنفسنا بدور ترتيب استجاباتنا وتحديدها وتصنيفها وربطها بالمثيرات الأسلوبية المسببة لها .

الانطلاق ـ إذا ـ يكون مساره من دراسة العناصر والمكونات اللغوية لشعر الشاعر ، إلى القيم الأسلوبية والجمالية التى تقدمها لنا هذه العناصر والمكونات .

ـ ٣

ويتميز شعر السياب ـ بوجه عام ـ بالتوفيق بين اللغة ونظمها المورفولوجية والتركيبية وبين الاستخدام الخاص لأغراض فنية وجمالية مختلفة . وتكشف دراسة شعره ـ على مستوى البناء اللغوى العام ـ عن اقتداره على التحديث فى لغة الشعر ، يساعده على ذلك تنوع التجارب وخصوصيتها .

ومن الملحوظات الأولية فى شعر السياب ، أن حداثته ليست حداثة ملكة شعرية قوية فحسب ، وإنما هى ـ بالأحرى ـ حداثة ملكة وثقافة واسعة فى آن معا . وحداثة السياب ليست كذلك حداثة (تغريب) و (تجريب) ، بل هى حداثة الشاعر واجتهاده لأن يكون منتجا ومستحدثا لا مستهلكا وتابعا . حداثة السياب ـ إذاً ـ حداثة تجديد للإمكانات اللغوية ـ الأسلوبية التى تتمتع بها العربية وانتقاء السامى الحى من تلك الإمكانات وإعلائه وإعادة توزيعه ، بعد تخليص النسيج اللغوى الشعرى من شوائب القوالب الرثة المستهلكة ، التى ربما كان بعضها ذات يوم من درر القول .

وتبرز (إنتاجية) السياب اللغوية التى نتحدث عنها من خلال بضعة خصوصيات يعرف بها شعره ، نقدمها فيمايلى : ـ

(١) الثنائيات المتضادة

تعكس الثنائيات المتضادة ـ فى حقيقتها ـ حالة من التنازع النفسى وحدة المزاج والعصابية . ومع السياب يرتبط الأمر بتفريغ لغوى صادق لمعاناة نفسية واقعية . ونقدم الآن هذا النموذج :

أخاف أن أحس المبضع حين يجرح
فأستغيث صامت النداء (٢) .

والجمع بين الاستغاثة ـ التى تكون مسموعة بداهة ـ وصمت النداء ، مما يعبر عن ألم عميق مكبوت ، وتحامل عاجز .

وقد يأخذ التضاد صورة تركيبية أخرى ، بنفى كلا المتضادين ، كقوله :
... وكان يحلم فى سكون ، فى سكون :
بالصدر ، والفم ، والعيون ،
والحب ظلله الخلود .. فلا لقاء ولا وداع (٣) .

فالتوسل بالجمع بين المتناقضين (لقاء) و (وداع) ـ منفيين ـ هو تعبير عن رغبته فى حب خالد . إنه يرفض اللقاء ؛ لأنه يرفض الوداع . وإذا كانت هاتان الكلمتان تحملان دلالة زمنية ، فهو يريد أن يتجاوز ـ فى حبه ـ الزمن ؛ لأنه يريد الحب الذى يظلله الخلود !

وقد يلجأ السياب إلى الجمع بين المتناقضين لوصف الحالة التى يكون عليها الشئ وصفاً صادقاً دقيقاً ، كقوله :
تعالى ، فما زال نجم المساء
يذيب السنا فى النهار الغريق ،
ويغشى سكون الطريق

بلونين من ومضة وانطفاء (٤) .

فمازال ضوء النجم يتداخل مع ضوء أو ل النهار ، ومازالت فيه ومضة من ضوء ، وإن شرع فى الانطفاء .

وقد تتوالى الألفاظ المتضادة فى شعر السياب على نحو ملحوظ جدا ، كقوله :

أنا من تريد ، فأين تمضى ؟ فيم تضرب فى القفار
مثل الشريد ؟ أنا الحبيبة ، كنت منك على انتظار

———— ———— ———— ———— ————

أنا من تريد ، وسوف تبقى : لاثواء ولا رحيل ،
حب إذا أعطى الكثير ، فسوف يبخل بالقليل ،
لا يأس فيه ولا رجاء (٥) .

هنا تتوالى الثنائيات المتضادة : لاثواء × لا رحيل ، أعطى × بخل ، الكثير × القليل ، لا يأس × لا رجاء . فى الثنائيتين : الأولى والرابعة ، يتجاوز الزمن المحدود إلى الزمن المطلق . وإذا كانت الحبيبة ترى أنها قد أعطته الكثير ؛ حبها ، وبخلت عليه بالقليل ؛ باللقاء ، فهو يرى أن الحبيبة لم تعطه الكثير ولا القليل (وتأمل استخدام " سوف " بعد الأداة " إذا ") .

ويصل هذا الجمع فى مواضع أخرى من شعر السياب إلى درجة (التراكم) كقوله :

الأرض ؟ أم أنت التى تصرخين ؟
فى صمتك المكتظ بالآخرين ،
فى ذلك الموت ، المخاض ، المحب ، المغيض ، المنفتح ، المقفل (٦) .

والخطاب هنا إلى (جميلة بوحريد) . فهى لاتصرخ فى مفرد ، وإنما تصرخ فى متعدد . وقد يكون التعدد بالاختلاف حاملا لدلالة قوية على امتداد الصرخة وشمولها واتساعها ، ولكن التعدد بجمع المتناقضين جنبا إلى جنب ، يحمل دلالة

أقوى على ذلك الشمول والاتساع .

وميل السياب إلى الجمع بين المتناقضات على هذا النحو ، يجعله ـ أحيانا ـ يرى الأشيـاء أو يحسها فى غير ما ترى أو تحس فيه . فقد يرى الهجير فى السهر :

فديتُ التى صوَّرتها مُناى وظِلُّ الكرى فى هجير السهر (٧) .

فهو ينقل لفظة (الهجير) من حقلها الدلالى الذى تستخدم فيه إلى حقل دلالى آخر ، لقيمة أسلوبية جمالية ، فإذا كان (الهجير) فى حقله المألوف يعنى اشتداد الحر ، فإنه هنا يدل على اشتداد الأرق وطول السهر .

وتغير الحقل الدلالى للكلمة ، نراه فى غير موضع من شعر السياب ، فهو ينشق الضياء ويعض الهواء فى قوله :

غدا أموت
ولن يظل من قواى ما يظل من خرائب البيوت :
لا أنشق الضياء ، لا أعضعض الهواء (٨) .

(٢) ظاهرة التضعيف ونماذج التحديث

يميل السياب إلى تضعيف الأفعال أو إيثار المضعف منها على نظيره غير المضعف . ففضلا عن كثرة دوران الأفعال المضعفة ـ فى الأصل ـ فى شعره ، مثل : نث ، صك ، اختض ، سف ، أجّ ... الخ ، نجد عنده ميلا قويا ، بل طاغيا إلى تضعيف الأفعال . إن التضعيف قرين السياب ومتكؤه الأثير . إنه دواؤه الملازم الذى يجد به ومعه راحة من دائه . ولا نبالغ إذا قلنا : إن السياب ليس فقط أكثر الشعراء المعاصرين تضعيفا أو إيثارا للمضعف ، بل هو أكثر شعراء العربية على الإطلاق وأبرزهم من هذه الزاوية .

ونماذج تضعيف غير المضعـف فى شعر السياب ليست قليلة ، لعل من

أشهرها :

عصر فى مقابل عصر (٩)

خوّض فى مقابل خاض (١٠)

سقّى فى مقابل سقى (١١)

فقّأ فى مقابل فقأ (١٢)

هزّأ (به) فى مقابل هزأ (به) (١٣) .

وقد يؤثر السياب الفعل المضعف على نظيره غير المضعف . ويبدو لنا ذلك فى صورتين اثنتين :

(الأولى) إيثار " فَعّل " ـ بتضعيف العين ـ على " فَعَل "

(الثانية) إيثار " فعّل " ـ بتضعيف العين أيضا ـ على " أَفْعَلَ " .

أما الأولى ، فمن أمثلتها قوله :

وأوقدت المدينة نارها فى ظلّة الموت ،

تقلع أعين الأموات ، ثم تدس فى الحفر

بذور شقائق النعمان ، تزرع حبة الصمت (١٤) .

ومن أمثلة الصورة الثانية قوله :

أمى ... فى الأمس الذى لاتذكرينه

ضوأ الشطآن مصباح كئيب ... فى سفينة (١٥) .

ويعد التضعيف ـ من الوجهة الأسلوبية ـ نوعا من استثمار الطاقات التعبيرية التى تولدها بعض ألفاظ اللغة فى صور مورفولوجية بعينها . ويعبر التضعيف ـ كما نعلم ـ عن قيمة انفعالية عالية ، هى من أشد خصوصيات التشكيل اللغوى الشعرى . وأرى أن هذه القيمة الانفعالية من أهم الوجوه اللافتة للنظر فى شعر السياب ، فهو يميل إلى الانفعالات الحادة والحركة ، ويضيق بالوحشة والسكون . ويأخذ الدليل على ذلك ـ فى شعره ـ صورتين رئيستين :

(الأولى) صورة كمية ، وتبدو فى :

أ ـ الأفعال ذوات الدلالات النفسية الحادة أو الحركات العنيفة نسبيا ، أو التى تظهر علوا نسبيا فى الصوت ، واستخدامها بنسب عالية ، مثل : خض

(ومزيده : اختضّ) وصـــكّ (ومزيده : اصطك) .. الخ .

وقد يستخدم الحاد أو الدال على الشدة مع الهين ؛ للدلالة على شدته وطغيانه ، كعبارة (ادلهمّ الحنين) ، فى قوله :

وتنضح الجرار أجراسا من المطر
بلورها يذوب فى أنين
" بويب " .. يا " بويب " ،
فيدلهمّ فى دمى حنين
إليك يا بويب (١٦) .

ب ـ توالى الأفعال تواليا ملحوظا . وهذه ظاهرة عامة فى شعر السياب ، ولا سيما فى المقاطع التى تعرض حديثا مباشرا عن مرضه أو عن حنوه على أبناء وطنه . ومن الأمثلة على الحالة الأولى قوله :

بغير اختيارى ، طبيبى أراد
لقد قصّ .. مدّ المجس الطويل
لقد جره الآن .. أواه .. عاد (١٧) .

ومن الأمثلة على الحالة الثانية قوله :

كنت كالظل بين الدجى والنهار
ثم فجرت نفسى كنوزا ، فعريتها كالثمار
حين فصلت جيبى قماطا وكمى دثار
حين دفأت يوما بلحمى عظام الصغار
حين عريت جرحى وضمدت جرحا سواه
حطم السور بينى وبين الإله (١٨) .

(والأخرى) صورة كيفية ، وتتجلى فى صورتين فرعيتين ، هما :
أ ـ التضعيف أو إيثار المضعف من الأفعال ، على نحو ما رأينا فيما سبق .

ب ـ الميل الظاهر إلى استخدام الأفعال الرباعية المضاعفة أو المكررة (أو ما

يشتق منها من أسماء وصفات) .

وقد ورد فى شعر السياب من هذا النوع من الأفعال (٣٣ فعلا) . وهى تتكرر بنسب متفاوتة على نحو ما يبين الجدول المرفق . وهذه الأفعال تدل على الترديد وتكرير الحـــدث أو الحركة . ولذلك ، فهى ذات قيمة انفعالية عالية أيضا .

ونلاحظ هنا أن معدل تكرار الأفعال المضاعفة : ثلاثية أو رباعية قد بدأ فى الازدياد مع ديوانه (أنشودة المطر) . ويرجع ذلك - كما لاحظ دكتور عبد الكريم حسن - " إلى أن الصراع السياسى والاجتماعى قد تحول إلى قوة داخلية عند السياب " (١٩) . إن هذا الصراع لم يعد مواجهة للواقع - كما فى دواوينه الأولى - وإنما (اختمر وتحول إلى قـــوة ديناميكيـــة بدأ السياب يحس معهـــا بـ " هسهسة الثورة " و " قفقفة الضحايا فى القبور ") (٢٠) .

أما ارتفاع معدلات تكرار هذه الأفعال فى دواوينه التالية " فإنها تتعلق بحالة المرض الذى كان ينخر فى جسد السياب . ولقد كانت ضعضعة جسده هى العامل الحاسم فى استدعاء هـــذه الأفعال ، فالسياب كان يعيش مرحلة احتراق الجسد النحيل .

وعلى أية حال ، فإن كل مفردة من هذه المفردات المضعفة تشير إلى الحالة النفسية التى كان يعانيها السياب فى لحظة معينة من حياته " (٢١) .
وفى ضوء ما تقدم ، يمكننا تفسير عدة أمور مهمة :

١ - إيثار أفعال ذات بنية معينة على مرادفاتها ، كإيثار الفعل (لص) - المضعف - على (سرق) (٢٢) . أو ايثار الفعل (نثّ) - المضعف أيضا - على مرادفاته نحو (باح) و(أفشى) (٢٣) . (ويكثر دوران هذا الفعل فى شعر السياب على نحو ملحوظ جدا) . وإيثار المضعف (وسوس) السرَّ أى أفشاه (٢٤) .. الخ .

٢ ـ إيثار أبنية خاصة بالاسم والمصدر ـ أحيانا ـ على غيرها . فمن الاسم إيثار (ظَلموت) على (ظلمة ـ ظلام) فى بعض الحالات ، كقوله :

وحين رقدت أمس رأيت فى ظلموت أحلامى
رؤى تتلاحق الأنفاس منها ثم تنقطع (٢٥) .

أو قوله :

يارب أيوبُ قد أعيا به الداء
فى غربة دونما .. مالٍ ولا سكن
يدعوك فى الدجن ،
يدعوك فى ظلموت الموت : أعباء
ناء الفؤاد بها ، فارحمه إن هتفا (٢٦)

ومن المصدر إيثار (تصخاب) على (صخب) فى مثل قوله :

كأنى أسمع خفق القلوع
وتصخاب بحارة السندباد (٢٧) .

٣ ـ تحريك بعض الأسماء الجامدة واشتقاق أفعال منها . ومن ذلك اشتقاق الفعل (بَرْعَمَ) من (البرُعم) فى قوله :

أواه لو يُفيق
إلهنا الفتى ، لو يبرعم الحقول (٢٨) .

واشتقاق (ساط) من (السوط) ، فى قوله :

كأنى وسط هذا الكون حيث يسوطنى العطش
نواة حولها ارتجف العصير الحلو فى ثمره (٢٩) .

واشتقاق (بَرْقَع) من (البرقع) ، فى قوله :

وأصبحت تستقبلين الصباح المطلا
بتكبيرة من ألوف المآذن كانت تخاف ،
فآوى إلى عاريات الجبال
تبرقع أصداءها بالرمال (٣٠) .

واشتقاق (شظ) من (الشظية) ، فى قوله :

هتاف يملأ الشطآن : ياوديانا ثورى
وياهذا الدم الباقى على الأجيال
ياإرث الجماهير
تشظ الآن واسحق هذه الأغلال (٣١) .

واشتقاق الفعل (تكّ ـ يتك) من اسم الصوت ، كقوله :

بغداد ؟ مبغى كبير
لواحظ المغنية
كساعة تتك فى الجدار
فى غرفة الجلوس ، فى محطة القطار (٣٢) .

والحق أن اشتقاق الفعل من الاسم قد صار اتجاها لغويا عاما فى العربية الحديثة ، وهو يعرف باسم (Denominativa) ، وقد صنفه المستشرق الألمانى كرال Krahl إلى أنواع مختلفة ؛ فهناك أفعال مشتقة من أسماء عربية مثل (حمّص) و (زيّت) و (شجّر) و (بخّر) .. الخ . ومنها ما يبدأ بالميم ، وهو شائع كذلك مثل (مَسْطَرَ) ـ (سطر) ، (تَمَركَزَ) ـ (مركز) . ومنها ما اشتق من أسماء غير عربية أو بنيت على نمط أفعال غير عربية مثل (بَسْطَرَ) ، و (كَرْتَنَ) ، و (سَفْلَتَ) و (مَكْنَنَ) و (تَلفَزَ) و (تَلفَنَ) ... الخ . وهذه الألفاظ جميعاً تدخل فى إطار الظاهرة اللغوية المعروفة باسم Neologismus ، أى الألفاظ المستحدثة أو المولدة من ألفاظ أخرى أصيلة أو دخيلة (٣٣) .

ولاشك أن ظهور هذه الظاهرة فى العربية الحديثة ، إنما هو وليد الحاجة الخالصة للتعبير النفعى المجرد . ويختلف الأمر فى لغة الشعر بعامة ولغة السياب بخاصة ؛ فهو عنده ميل لغوى واضح إلى التعبير بالفعل بدلا من الاسم بعثا للحركة وبحثا عن الصوت وترديد الحدث . ولذلك ، فهو يحمل هنا قيمة أسلوبية واضحة ، بل مقصودة لذاتها ، وليست ميلا تعبيريا عفويا محضا .

إن هذه الظاهرة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحالة السياب النفسية والمرضية ، فقد جعل السياب من الأفعال ـ بدلالتها على الشدة والحدة ـ عنصراً لغوياً وأسوبياً مميزاً ، يقوم مقام (العـوض) أو (البديل اللغوى والأسلوبى) لما يعانيه فى مرضه من ضعف ووحشة ووهم وصمت .

لقد كان السياب يغالب السكون والموت بالبعث عن مصادر الحركة والحياة . وقد أكد الشاعر نفسه هذا المعنى غير مرة فى شعره . ومن ذلك قوله :

وأشعل فى دمى زلزال
لأكتب قبل موتى أو جنونى أو ضمور يدى من الإعياء
خوالج كل نفسى ، ذكرياتى ، كل أحلامى
ـــ ـــ ـــ ـــ ـــ ـــ ـــ
ليقرأها شقى بعد أعوام وأعوام
ليعلم أن أشقى منه عاش بهذه الدنيا
وآلى ، رغم وحش الداء والآلام والأرق ،
ورغم الفقر ، أن يحيا (٣٤) .

وهكذا جعل السياب من الفعل بديلاً لغوياً لحالته النفسية والمرضية ، فى تقنية لغوية يندر أن نجد لها مثالاً فى شعرنا العربى القديم والحديث .

(٣) النداء والاستفهام وخصوصيات التجربة

ومما يلفت النظر فى شعر السياب كذلك كثرة أدوات النداء والاستفهام كثرة ملحوظـة . ومعلوم أن جميع أدوات النداء والاستفهام تتمتع بقيم أسلوبية تأثيرية ؛ فالإحساس بعدم التحدد ، والقلق ، والنداء ، تعد جميعها قيماً أسلوبية مؤثرة (٣٥) .

وتلعب أدوات النداء فى شعر السياب دوراً مهماً ، وهى انعكاس لقلقه وبحثه الدائب عن الحب والتماسه الشفاء المادى والمعنوى . ومـن ذلك نـداؤه ابنتـه

(وفيقة) ـ التى صارت فى شعره رمزا خطيرا على الوطن ـ فى قوله :

ياصخرة معراج القلب
يا (صور) الألفة والحب
يا دربا يصعد للرب
لولاك لما ضحكت للأنسام القرية (٣٦) .

ويأتى الاستفهام تعبيرا عن التوتر والحيرة والتردد والخوف من المجهول ومن عواقب الأمور :

أأثور ؟ أأصرخ بالأيام ؟ ! وهل يجدى ؟!
إنا سنموت ،
وسننسى ، فى قاع اللحد ؟
حبا يحيا معنا .. ويموت ! (٣٧) .

وقد يتزاوج النداء والاستفهام تزاوجا عجيباً فى حالات غير قليلة . ومن ذلك قوله :

ويامصباح قلبى ، ياعزائى فى الملمات
منى روحى ، ابنتى : عودى إلىّ فها هو الزاد
وهذا الماء ، جوعى ؟ هاك من لحمى
طعاما ، آه !! عطشى أنتَ يا أمى ؟
فعبى من دمى ماء وعودى ... كلهم عادوا .
كأنك (برسفون) تخطفتها قبضة الوحش
وكانت أمها الولهى أقل ضنى وأوهاما
من الأم التى لم تدر أين مضيت ! فى نعش ؟
على جبل ؟ بكيتِ ؟ ضحكتِ ؟ هب الوحش أم ناما ؟ (٣٨) .

ويرتبط بهذه الظاهرة فى شعر السياب أمران مهمان :

(أولهما) : التساؤل وتفنيد التساؤل . ويقع هذا فى مواضع غير قليلة من شعره . ومن أمثلته قوله :

أأصرخ فى شوارع لندن الصماء : " هاتوا لى أحبائى "

ولو أنى صرخت ، فمن يجيب صراخ منتحر
تمر عليه طول الليل آلاف من القطر (٣٩) .

(والأمر الثانى) هو كثرة الحذف بعد الاستفهام خاصة ، ومن ذلك قوله :
أحقا نسيت اللقاء الأخير
أحقا نسيت اللقاء .. ؟
أكان الهوى حلم صيف قصير
خبا فى جليد الشتاء ؟
خبا فى جليد .. (٤٠) .

(٤) ظاهرة الحذف وتجديدات السياب

والحذف من أهم ما يسترعى الانتباه فى شعر السياب . وهو وسيلة لغوية أساسية حيث يعلق الشاعر القول ، ولايكاد يبين . وربما كان ذلك تعبيراً عن هول ما هو بصدده ، أو عن جهلــه إياه ، أو عن رغبته فى الإبقاء على الجهل به :
فسرت والسماء وجهتى ، ولا دليل ،

___ ___ ___

لم أدر إلا أننى أمالنى السحر
إلى جدار قلعة بيضاء من حجر

___ ___ ___

وسرت حول سورها الطويل ،
أعد بالخطى مداه (مثل سندباد)
يسير حول بيضة الرخ ، ولايكاد
يعود حيث ابتدأ
حتى تطيب الشمس ، غشى نورها سواد ،
حتى إذا مارفع الطرف ، رأى .. ومارأى ؟ (٤١) .

ومن أشكال الحذف الطريفة التى لم يعرفها شعرنا العربى فى ثوبها السيابى ،

ما يقدمه المقطع التالى :

" سأهواك حتى .. نداء بعيد
تلاشت ، على قهقهات الزمان ،
بقاياه فى ظلمة .. فى مكان ،
وظل الصدى فى خيال بعيد :
" سأهواك حتى سأهوى النواح ،
كما أعولت فى الظلام الرياح ،
" سأهواك حتى .. سـ .. " ياللصدى
أصيخى إلى الساعة النائية :
" سأهواك حتى .. " بقايا رنين
تحدين دقاتها العاتية ،
تحدين حتى الغدا ،
" سأهواك " ما أكذب العاشقين !
سأهوا .. نعم .. تصدقين (٤٢) .

ويفيد الحذف هنا أن الهوى قد مر مع السياب بمراحل ست ، فى الأولى (سأهواك حتى ...) نجد الهوى قد بدأ من جانب الحبيبة ، وكان نداؤها البعيد الذى تلاشى مبادرة ووعدا . وللحذف الذى تدل عليه النقاط (...) ـ وهذه وسيلة كتابية سيابية مبتكرة ـ دلالة على الرغبة فى الهوى والأمل فى دوامه .

وفى المرحلة الثانية (سأهواك حتى سأهوى) رأى الهوى صدى وترديدا فى خياله . وقد ينبئ الصدى عن استجابة ورد للفعل ورغبة فى المشاركة .

ولكن فى الثالثة (سأهواك .. سـ ..) يؤكد الحذف أن الهوى لم يعمل عمله بعد ، فمازال عنده صدى ، وإن كانت (.. سـ ..) توحى بأن الحبيبة مازالت مترددة ، وكأنها أخذت فى مراجعة نفسها .

وفى المرحلة الرابعة (سأهواك حتى ..) يتحول التردد والمراجعة إلى صدى

مرة أخرى . فمازالت تلك الكلمات التى حملت وعد الحبيبة بالهوى بقايا رنين ، فحتى الصدى الذى كان ـ ذات مرة ـ نداء ، تضاءل ولم يبق منه إلا بقايا .

وفى المرحلة الخامسة ضاع الأمل فى الاستجابة بالمشاركة ، ولم يصبح الهوى إلا كلمة واحـــدة تقولها الحبيبة ، ولا تتعدى هذه الكلمة كونها من (كذب العاشقين) .

أما المرحلة السادسة والأخيرة (سأهوا ...) ، فهى تختلف عن سابقتها فى حذف الكاف ؛ وكأن هذه الكاف هى التى يتحدد على أساسها القول بالكذب أو الصدق ، فالحبيبة كاذبة إذا حددت هواها بالشاعر ، فإذا لم تحدده وصار مطلقا أو معلقا فى ذاته لا معلقا بحبيـب بعينــه (سأهوا).. ، فلا بأس فى هذه الحالة من تصديقها ! .

(٥) حقول السياب الدلالية

إننا إذا بحثنا عن أبرز الحقول الدلالية فى شعر السياب ـ باستثناء حقل المرض ومتعلقاته الفرعية ـ لرأيناه (حقل الصوت والضوء) . فقد لاحظنا شيوع ألفاظ الصوت والحركة ، لاسيما الألفاظ الدالة على الأصوات العالية والحركات العنيفة نسبياً . وقد تدعم ذلك بأشكال مختلفة ، منها : شيوع الأفعال المضعفة والمكررة ، فضلا عن شيوع أفعال أخرى مثل : صاح ، حشرج ، ماج ، هاج ، طرق . صدح ، صرخ .. الخ . ولايعنى ذلك ـ بالطبع ـ أن شعر السياب قد تضاءل فيه معدل تكرار الألفاظ الدالة على السكون والصمت ، فمثل تلك الألفاظ تقابلنا كثيرا ، ولاسيما فى قصائده العاطفية أو قصائده فى مرضه ، مثل : همس (همسة) ، سكن (سكون ـ سكينة) ، وجوم ، صمت ، سكرة .. الخ .

أما ألفاظ الضوء ، فهى وفيرة أيضا ، كالسنا ، والضـوء ، والصبـاح ، والنور ... الخ . ولايعنى كثرة ألفاظ الظلمة ـ فى المقابل ـ ميل الشاعر إليها ميلا إيجابيا ، فهو يضيق بها وينفر منها ، إنه لايكثر منها إلا ليؤكد مقته

وغضبه عليها وسعيه إلى التخلص منهـا واستبدالها . ويكون الخلاص بإشاعة ألفاظ الضوء وإطلاقها . إن ألفاظ الضوء عند السياب كالدواء الذى يشفيه من داء الظلمة اللعين ! .

وتبرز أمامنا هنا ملحوظة مهمة للغاية . وتلك هى المزاوجة العجيبة بين ألفاظ الصوت وألفاظ الضوء ، وهى مزاوجة لانجد لها نظيراً فى شعرنا الحديث .

إنه يلتمس الصوت والحركة حتى فى الضوء . وإذا كان فى الضوء الخلاص من الظلمة ، فإنه يتلهف إليه ، ويغتبط به ، ولذلك راح يختار له من الألفاظ ما يفصح عن تلك الغبطة والفرح ، فهو قد يسمع (غمغمة الشروق) وهى تشرب الظلمة :

وحين أسير فى الزحمة
أصغر كل وجه فى خيالى : كان جفناها
كغمغمة الشروق على الجداول تشرب الظلمة (٤٣) . .
وهو يسمع كذاك (كركرة الشمس) فى السعف :
ووفيقة تنظر فى أسف
من قاع القبر وتنتظر
....
والريح تعيد
أنغام الماء (هو المطر)
والشمس تكركر فى السعف (٤٤) .
بل يسمع (سقسقة الصباح) :
بالأمس كنت إذا كتبت قصيدة فرح الدم
فأغمغم ،
وأهيم ما بين الجداول والأزاهر والنخيل
أشدو بها ، أترنم :
زاد لروحى منذ سقسقة الصباح إلى الأصيل (٤٥) .
وقد يسمع (كركرة الضياء) التى تحلم بها أعين الموتى :

وكانت إذ يطل الفجر ، تأتيك العصافير
تساقط كالثمار على القبور ، تنقر الصمتا
فتحلم أعين الموتى
بكركرة الضياء وبالتلال يرشها النور (٤٦) .
ويبعث السياب الحركة فى الضياء بفعل الرقص :
أشاهدتَ ياغاب رقص الضياء   على قطرة بين أهدابها (٤٧)

ويصور السياب الآخرين من الجائعين وهم يلتمسون فى الشمس الحياة والزاد كذلك ، كما يصور الأشقياء وهم يلتمسون فى الضياء الخلاص من الظلمة بعد أن غشيتهم :

وعند بابى يصرخ الجائعون :
" فى خبزك اليومى دفء الدماء
فاملأ لنا ، فى كل يوم ، وعاء
من لحمك الحى الذى نشتهيه
فنكهة الشمس فيه ،
وفيه طعم الهواء .
وعند بابى يصرخ الأشقياء :
" أعصر لنا من مقلتيك الضياء
فإننا مظلمون " (٤٨) .

لقد أبدع السياب إلى أبعد حدود الإبداع فى المطابقة بين دلالة الصوت وطبيعة ما يسمعه فيه ، فهو يفرح بالضوء والشمس ، ولذلك استخدم الكلمات التي تفصح عن تلك الفرحة مثل (كركرة) و (سقسقة) ونحوهما . وهو ينفر من الدجى ويضيق به ، ولذلك استخدم كلمات أخرى تفصح عن هذا النفور والضيق مثل (وهوهة) التى توحي بالصمت والألم والاختناق :

وكنت أصيح من أرقى
ومن مرضى : " أريد الماء "
وتخنق صوتى الظمآن وهوهةُ الدجى والماء (٤٩) .

إنه يستخدم مثل هذ الألفاظ لما يكره عموما ؛ فقد وردت الكلمة السابقة مع الدماء فـــي قوله :

الخوف والدم والصفار ، فأي شئ أرتجيه ؟
فعلى يديَّ دمُ وفى أذنيَّ وهوهةُ الدماء ،
وبمقلتى دم ، وللدم فى فمى طعم كريه (٥٠) .

ويخلق السياب مزاوجة لغوية صوتية أخرى مع (هسهسة الرثاء) فى قوله :

وتملأ رحبة الباحة
ذوائب سدرة غبراء تزحمها العصافيرُ
تعد خطى الزمان بسقسقات ، والمناقيرُ
كأفواه من الديدان تأكل جثة الصمت
وتملأ عالم الأموات
بهسهسة الرثاء ، فتفرغ الأشباح تحسب
أنه النور (٥١) .

والحق أن هنالك أمراً مهماً آخر ينبغى الالتفات إليه ، هو استخدام أحداث محببة مع أشياء لم تكن محببة لديه ، كالليل : رمز الصمت والوحدة ، والجليد : رمز التقوقع والوحشة ، فقد استخدم كلمة (سقسق) مع الليل ، فى قوله :

والحديقة
سقسق الليل عليها فى اكتئاب (٥٢) .

واستخدم كلمة (قهقه) مع الجليد ، فى قوله :

وكيف لو أفقت من رقادى المخدَّر
على صدى الصور ، على القيامةَ الصغيرة :
يحمل كل ميت ضميره
يشع خلف الكفن المدثَّر ،
يسوق عزرائيل من جموعنا الصفر إلى جزيرة
قاحلة يقهقه الجليد فيها ،
يصفر الهواء فى عظامنا ويبكى (٥٣) .

وحقيقة الأمر أن استخدام الكلمتين (سقسق) و (قهقه) مع الليـــل

والجليد ، لايحمل فرحة أو يعبر عن ارتياح ؛ ذلك أن (سقسقة الليل) التى سمعها السياب كانت تصدر فى اكتئاب ، و(قهقهة الجليد) ليس إلا دقة وصف وتصوير فنيين مقصودين لتلك الجزيرة القاحلة ، وكأن السياب يريد باستخدام الفعل (يقهقه) ـ بخاصة ـ أن يعبر عن سخريته بهذا الجليد ، بل يريد أن يعبر عن سخطه عليه ! .

ومهما يكن من أمر ، فإن ميل السياب إلى هذه الألفاظ ذوات التكرير الفونيمى الخاص يعكس وعيه العميق بضرورة استثمار الطاقات التعبيرية البيانية الكامنة فى طائفة من الفونيمات المميزة ، وإن ارتبط ذلك ـ من ناحية أخرى ـ بعمق التجربة الشعرية السيابية وحساسيته اللغوية المفرطة .

(٦) معجم السياب وملامح التحديث

وللسياب معجمه الشعرى الذى يتميز به بين الشعراء المحدثين . وتعد دراسته مؤشرات فنية وتاريخية على رحلة السياب الشعرية الخصبة . ومن أهم خصائص هذا المعجم ـ والتى تكشف بدورها عن هذا التميز ـ مايلى : ـ

(أولا) إن المعجم السيابى يتميز بالاتساع والثراء ، فالحصيلة اللفظية التى بنى عليها شعره وتغذى بها غنية وفيرة : كما وكيفا .

أما الكم ، فقد استدعى تعدد موضوعات شعره بين وصف الواقع الاجتماعى والسياسى فى بلده بالذات ووصف شوقه إليه والإغراق فى تشكيل تجربته المرضية قصائد ومطولات ، استدعى ذلك استخدام أعداد هائلة من الألفاظ التى عبرت وتوزعت على حقول وموضوعات متشعبة . وإذا كانت قصائده فى مرضه تمثل أكثر من ثلاثة أرباع شعـــره ، فإن ذلك قد ميز معجمه الشعرى ـ فيما يتعلق بهذه المسألة ـ بميزتين جوهريتين : ـ

(أولهما) انحسار الألفاظ المستخدمة فى الحديث عن هذا المرض فى مجموعة

دلالية أساسية واحدة .

(والأخرى) إن ذلك الانحسار قد أدى بالسياب إلى بذل (جهد لغوى) عظيم فى الحد منه . وقد تحقق ذلك بعدة طرق متفاوتة :

١ ـ محاولة تنويع الألفاظ ، وإدخال ألفاظ يندر ورودها فى المعجم اللغوى للشعر الحديث بوجه عام ، والشعر التفعيلى بوجه خاص ، مثل : نثّ ، الصديد ، القيح ، الجذام ، نـــزّ ، اختضّ .. الخ .

ومن حق السياب علينا أن نعترف له بأسبقيته إلى (تشعير) هذه الألفاظ ، فقد رحب السياب كثيرا بمثل هذه الألفاظ وفتح لها معجمه الشعرى على مصراعيه ، حتى صارت تحمل شحنات شعرية جديدة ، لم يكن يأبه بها العموديون قبله ؛ لافتقادها ـ فى رأيهم ـ الشاعرية اللفظية التى تتطلبها لغة الشعر .

وقد صارت مثل هذه الألفاظ ـ بعد السياب ـ مما لايضيق به المعجم الشعرى المعاصر .

٢ ـ خلق المجازات اللغوية المبتكرة ، مثل :
نكهة الشمس (٥٤)
قهقهة الجليد (٥٥)
استنشاق الضياء (٥٦)
عضعضة الهواء (٥٧)
غابة الظلام (٥٨)
ومض الحنين (٥٩)
سوط العطش (٦٠)
حطام الرعد (٦١)
غابة الأمطار(٦٢) .
٣ ـ المزج بين الموضوع الجوهرى للتجربة الشعرية ـ أى المرض ـ وموضوعات

وأحاسيس نفسية وإنسانية عامة ، كالشكوك ، والوساوس ، والحنين ، والخوف ، .. الخ . ولنأخذ المقطع التالى شاهدا على ذلك :

نسيم الليل كالآهات من جيكور يأتينى
فيبكينى
بما نفثته أمى فيه من وجد وأشواق
تنفس قبرها المهجور عنها ، قبرها الباقى
على الأيام يهمس بى : " تراب فى شرايينى
ودود حيث كان دمى ، وأعراقى
هباء من خيوط العنكبوت ؛ وأدمع الموتى
إذا ادكروا خطايا فى ظلام الموت .. تروينى .
مضى أبد وما لمحتك عينى ! ...
ـ ليت لى صوتا
كنفخ الصور يسمع وقعه الموت .. هو المرض
تفكك منه جسمى وانحنت ساقى
فما أمشى ، ولم أهجرك ، إنى أعشق الموتا
لأنك منه بعض ، أنت ماضى الذى يمض
إذا ماأربدت الآفاق فى يومى ، فيهدينى !(٦٣) .

ونشير هنا إلى أن هذا المزج ، لايقتصر على أحد مقاطع القصيدة دائما ، وإنما نجده فى كثير من الحالات مستقطبا للقصيدة بكاملها ، على نحو ما فى القصيدة السابقة نفسها . وكأنى بالمقطع السابق فقرة مجسدة تحكى تشابك خيوط النسيج اللغوى والمعجمى لشعر السياب ، إذ تتداخل فى هذا النسيج ـ على نحو فريد حقا ـ خيوط الوجد ، بالأعراق ، بالدماء ، بالظلام ، بالحيرة ، بالهداية ! .

تغلب السياب على هذا الانحسار أو الجزر ـ إذاً ـ بالمد اللغوى والمجازى ، والمزج بين الذاتى الخاص والموضوعى العام ، وإن بقى ذلك المد بأشكاله الثلاثة كالموجات المتعاقبة المتلاطمة بين شاطئى بحر واحد ! .

والمزج أو الازدواجية فى موضوع القصيدة عند السياب يتشابه إلى حد بعيد

مع التيار الرومانسى فى الشعر العربى الحديث . وجدير بالذكر أن " أولى صور الازدواجية هو ماتفرضه الرومانطيقية من نزاع بين قوة الحب وقوة الموت . ولهذا ما يكاد الشاعـــر (يعنى السياب) يتحدث فى قصائده عن روعة الحب أو ألم الفقد ، حتى ليرتجف فرقا من الحب الرهيب ، وهو بين هاتين القوتين يحاول أن يجد رجاءه فى الخلاص منهما معا " (٦٤) .

(ثانيا) لقد اتسع المعجم الشعرى للسياب لألفاظ دخلت المعجم اللغوى للعربية ممثلة لبعض جوانب حياة العرب فى الجاهلية والعصور الإسلامية ، فظلت مرتبطة بالتراث الشعــرى القديم ، وذلــك كالقوافــل (٦٥) ، والعيــس (٦٦) ، والبخيع (٦٧) . أو ممثلة لطبيعة الأرض ، كالمهامه (٦٨) ، والقفار (٦٩) ، والمغانى (٧٠) ، والوهاد (٧١) . أو ممثلة لبعض القيم الجماليــة ، كالبنان الرخص (٧٢) . وقد تكون ألفاظاً معجمية هجرتها العربية الحديثة أو استبدلتها بغيرها ، كالآل (٧٣) ، والغيد(٧٤) ، والرمس (٧٥) ، والدياميس (٧٦) .

ونلاحظ هنا أن تلك الألفاظ قد ترددت فى ديوانيه الأولين (أزهار وأساطير) و (المعبد الغريق) ، وندرت كثيرا فى ديوانه الثالث (منزل الأقنان) ، وتلاشت أو كادت فى ديوانيه الأخيرين (أنشودة المطر) و (شناشيل ابنة الچلبى) . أى أن استخدام مثل هذه الألفاظ قد اقتصر تقريبا على المراحل الشعرية المتقدمة للسياب .

وتعرف الظاهرة السابقة فى الدراسات اللغوية الأسلوبية للعناصر المعجمية باسم ظاهرة ((إحياء الألفاظ القديمة وتحديثها Anachronismus) . وتبدو هذه الظاهرة إذا استخدمت كلمة Wort أو تعبير Wendung يرجع إلى فترة تاريخية معينة فى فترة تاريخية أخرى لاتتناسب معها (٧٧) .

(ثالثا) ومعروف أن الألفاظ المفاتيح Key - Words هى الألفاظ التى تلعب دوراً مهماً فى نمط معين من علم الدلالة البنائى ، ولذلك فإنها يمكن أن تستخدم فى دراسة الأسلوب الأدبى . وقد أشار (سانت بوف Saint - Beuve) إلى أن "

لكل كاتب كلمة مفضلة ، يكثر ترددها فى أسلوبه وتكشف ـ على نحو غير مباشر ـ عن بعض رغباته الدفينة ، أو عن بعض نقاط الضعف عند من يستخدمها " (٧٨) . ومن المحتمل ـ كما يقول أولمان Ullmann أن بودلير Baudlaire كان يشير إلى تلك المقولة فى مقالته عن (بانفى Banville) فى قوله : " لقد قرأت عند أحد النقاد قوله : لكى نكشف عن روح شاعر ما ، أو عن همومه الكبرى على الأقل ، فإنه ينبغى علينا أن نبحث فى أعماله عن الكلمـــة أو الكلمـــات الأكثـر ترددا ، فتلك الكلمـــة هى التى تفصح عما يشغله " (٧٩) .

وفى هذا القرن يرى فاليرى Valery أن " الكلمات التى يكثر ترددها عند أحد الكتاب ، تدل على أن لها عنده رنيناً معيناً Resonance ، ولذلك فهى تمتلك قوة إيجابية خلاقة أعظم منها فى الاستعمال العادى " (٨٠) .

وبناء على ذلك ، فالكلمة ـ المفتاح هى ـ فى تعريف أولمان الموجز ـ " الكلمة التى يكون معدل تكرارهـا عند أحـــد الكتاب أعلـــى من معدلـه عند معاصريه " (٨١) .

وإذا أردنا استخراج (الكلمات ـ المفاتيح) فى شعر السياب ، وجدناها الكلمات التى تدور حول مرضه وما يتعلق به من ألفاظ أخرى . ويمكننا تركيزها فى الكلمات التسع التالية : ـ

القبر ـ الجسد ـ الموت

الدم ـ البكاء ـ الظلمة

وسوس ـ المرض ـ آه

وإذا أردنا ترتيب الكلمات ـ المفاتيح السابقة ترتيباً موضوعياً هرمياً من القمة إلى القاعدة ، لكانت صورتها على النحو التالى : ـ

آه

الجسد

المرض

وسوس

البكاء

الظلمة

الدم

الموت

القبر

وما بين قمة هذا الهرم (آه) وقاعدته (القبر) من ألفاظ هى كهمزات الوصل بين عنابات المرض وآهاته والخوف من انقضاء الأجل ولقاء القبر .

ولو أردنا أن نصوغ من عناصر هذا الهرم ومكوناته اللفظية جملة مفيدة تلخص جل شعر السياب ، لكانت تلك الجملة على النحو التالى :

(كان الجسد ووساوس المرض وآهات البكاء فى الظلمة ونذير الدم بالموت والخوف من وحشة القبر هو هم السياب الأول فى شعره !) .

والحق أن لكل كلمة من (الكلمات المفاتيح) السابقة عدة مرادفات ومتعلقات ، تختلف فيما بينها من حيث (معدلات التكرار) : ـ

١ ـ فلكلمة آه :

أواه ، تأوه ، آهات ، الأواه ، ألم ...الخ .

٢ ـ ولكلمة الجسد :

جسم ، جثمان ، وريد ، ضلوع ، شل ، ضعضع ... الخ .

٣ ـ ولكلمة المرض :

سقم ، داء ، حمى ، دواء ، فراش ، نقالة ، طبيب ، ... الخ .

٤ ـ ولكلمة وسوس :

هجس ، أسرار ، ظنون ، يأس ، رجاء ، نث ، ...الخ .

٥ ـ ولكلمة البكاء :

نحيب ، أعول (العويل) ، صرخ ، الدمع ،... الخ .

٦ ـ ولكلمة الظلمة :

ظلام ، ليل ، سهاد ، رقدة ، أرق ، حزن ، ... الخ .

٧ ـ ولكلمة الدم :

نزيف ، جرح ، أدمى ، ... الخ .

٨ ـ ولكلمة الموت :

حمام ، منية ، ميت ، عدم ، كفن ، ... الخ .

٩ ـ ولكلمة القبر :

ضريح ، دود ، ديدان ، رماد (القبر) ، ... الخ .

وكما قلت ، فإن معدل تكرار هذه الكلمات ومرادفاتها ومتعلقاتها ، يتفاوت : علواً وانخافضاً من قصيدة إلى أخرى ، ومن ديوان إلى آخر . ويحتاج ذلك ـ بالطبع ـ إلى عمل إحصائى شامل .

لقد اعتمد السياب على الكلمتين (آه) و (وسوس) اعتماداً كبيراً ، ولهما فى لغته أهمية خاصة : فقد ترددت الكلمة الأولى وحدها (دون مشتقاتها ومتعلقاتها) حوالى ٦٨ مرة . وهى ـ فضلا عن استخدامها بمعنى التوجع ـ تشدّ إليها كل معانى الألم والعذاب البدنى والنفسى .

أما الكلمة الثانية ، فقد ترددت حوالى ١٧ مرة . وهى ـ فضلاً عن استخدامها بمعنى حديث النفس ـ قد استخدمت بالمعنى الآخر ، وهو : الصوت الخفى (٨٢) ، نحو : وسوسة الزورق (٨٣) ، ووسوسة السنابل (٨٤) ، ووسوسة النقود (٨٥)، ووسوسة الحرير (٨٦) ، ووسوسة المحار(٨٧) ... الخ .

وربما يرجع إيثار هذه الكلمة دون غيرها للدلالة على الصوت الخفى ، إلى الطبيعة النفسية للسياب ؛ فقد كانت نفسه توسوس له باليأس من الشفاء تارة

وبالأمل فيه تارة أخرى .

لقد صار كل من هاتين الكلمتين (لازمة لغوية) عند السياب . وبناء على ذلك ، فإذا أردنا أن نلخص المفاتيح اللغوية لشعره ، أو نختزلها فى كلمتين اثنتين لأمكننا ـ دون تردد ـ اختزالها إلى الكلمتين : (وسوس) و (آه) !

(رابعا) والحق أن معجم السياب الشعرى يشابه المعجم الشعرى لشعراء الاتجاه الوجدانى فى العصر الحديث مشابهة واضحة ، لاسيما ديوانيه الأولين (أزهار وأساطير) و(المعبد الغريق) . ويبدو هذا التشابه ـ على وجه التحديد ـ فى ثلاث صـــور رئيسية : ـ
(الأولى) الحقول الدلالية التى تنتمى إليها الألفاظ المستخدمة ، كالحب ، والموت ، والطبيعة ، والمعانى الإنسانية العامة . ففى شعره تتردد بنسب عالية ألفاظ مثل : الحب ، الموت ، الليل ، الضوء ، الزورق ، النهر ، النجوم ، الحلم ، الحنين ، الأصداء ، الروح ، الأرق ، ... الخ .

(الثانية) الارتكاز ـ فى كثير من الأحيان ـ على كلمة معينة أو كلمات معدودات ، واتخاذها مفتاحاً لغوياً أساسياً للقصيدة كاملة ، تتداعى منه الأفكار وتنساب منه الانفعالات . ومن أمثلة ذلك كلمة (شباك) فى قصيدة (شباك وفيقة) ؛ فهى المعين الذى يخرج منه السياب صور قصيدته واحدة بعد الأخرى . ومنه أيضا كلمة (بابا) فى قصيدة (مرحى غيلان) ؛ حيث مثلت هذه اللفظة ـ كما يقول الأستاذ إيليا الحـاوى ـ : " خط التوتر الذى تنـداح منه أمواج التجربة . وقد انهالت بتأثيرها شتى الاحتمالات والافتراضـات ، وفقا للصدفة النفسية والاتفاق ، دون نمو وتصميم ظاهر أو مضمر " (٨٨) . ومنه أيضا كلمة (مطر) فى قصيدة السياب ـ التى صارت من مفضليات الشعر العربى الحديث ـ (أنشودة المطر) ، تلك الكلمة التى تتكرر مرتين أو ثلاث مرات فى نهاية كل مقطع من مقاطعها ، فضلا عن تكرارها داخل أسطر القصيدة ذاتها .

(الثالثة) اتخاذ بعض الألفاظ ـ وهى مما يكثر دورانه عادة فى شعره ـ رموزاً

لمعان أخرى . وهذه الألفاظ هى ـ بالطبع ـ الألفاظ ذوات المعانى والإيحاءات الوجدانية . فإذا كان الشعراء الوجدانيون يعبرون بكلمات : الطين ، والنور ، عن الصراع بين الجسد والروح ، أو الشر والخير (٨٩) ، فإن السياب يعبر بالقبر والصياح عن الصراع بين الموت والحياة ، كما يعبر بالهجير عن الحزن والغضب ، ومن ذلك قوله :

كأنى ممثل من عالم الردى
تصطاده الأقدار من دجاه
وتوقده الشموع فى مسرحه الكبير
يضحك للفجر ، وملء قلبه الهجير (٩٠) .

وقوله كذلك :

جيكور ، مسى جبينى فهو ملتهب
مسيه بالسعف
والسنبل الترف
مدى علىّ الظلام السمر ، تنسحب
ليلا ، فتختفى هجيرى فى حناياها (٩١) :

فهنا تخرج الألفاظ عن حوزة معانيها المعجمية المباشرة ، إلى التعبير عن معان وجدانية أخرى ، تفهم من توزيعها فى سياقات لغوية مختلفة توزيعاً شعرياً جديداً .

وذلك بعض من عمل الشعر فى اللغة ! .

جدول

الأفعال المضاعفة ومعدلات التكرار

الأفعال	معدلات التكرار فى كل ديوان				
	أزهار وأساطير	المعبد الغريق	منزل الأقنان	أنشودة المطر	شناشيل
ثرثر			١		
جلجل		١			
جمجم			١	١	
دغدغ			١	٢	٣
دمدم				١	
دندن		٣	١		١
ذرذر		٢			
رجرج	١			١	
رفرف			١		
رقرق	١		٢	١	١
زحزح					١
زلزل		١		١	
سقسق		١		١	
صلصل				٣	
ضعضع		٢			
عسعس		١			١
عضعض		١		١	
غلغل				٢	

جدول
الأفعال المضاعفة ومعدلات التكرار

الأفعال	معدلات التكرار فى كل ديوان				
	أزهار وأساطير	المعبد الغريق	منزل الأقنان	أنشودة المطر	شناشيل
غمغم	٩	٢	١	٣	١
قعقع			١		
قفقف				١	
قهقه	٣	١			١
كركر		٤		٥	٣
كفكف			١		
لألأ	٢				
لجلج	١				
ململ		٢			
لملم				١	
هدهد	١		١		
هزهز			١		
وسوس	١	٦	١٦	٦	٣
وشوش			١	١	
ولول		١			

قراءة الجدول

١ ـ أكثر الأفعال المضاعفة تردداً هو الفعل (وسوس) ، يليه (غمغم) .
٢ ـ أكثر الدواوين التى ترددت فيها هذه الأفعال هو ديوانــه قبل الأخيــر

(أنشودة المطر) ، ويليه ديوانه الثانى (المعبد الغريق) .

٣ ـ أكثر الأفعال ترددا : (وسوس) و (غمغم) تدل الأصوات الخفية أو المتداخلة .
٤ ـ تعكس معدلات التكرار العالية لتلك الأفعال ارتفاع درجات التوتر فى التجربة السيابية ، ويصدق ذلك ـ بالفعل ـ من قراءة ديوانيه : (المعبد الغريق) و (أنشودة المطر) .
٥ ـ فضلا عن تردد الصيغ الفعلية المضاعفة ، ترددت كذلك الأسماء المكررة بنسب مرتفعة نسبياً كالهسهسة ، والولولة ، والسقسقة ، والقعقعة ، والقفقفة ، والوهوهة .. الخ .
٦ ـ إذا قورنت لغة السياب ـ فى هذا الخصوص ـ بلغة غيره من رواد مدرسة الشعر الحر ، وجدناه أكثر هؤلاء الشعراء ميلاً إلى استخدام الصيغ الفعلية والاسمية والوصفية المكررة (وقد بلغ عدد تردد الفعل المضاعف وحده ١١١ مرة فى دواوينه المختلفة) .

هوامش الدراسة

(١) انظر فى تفصيل ذلك :
Enkvist , N., E., Linguistic Stylistics , Mouton , the Hague - Paris (1973) PP. 34 - 35 .
(٢) الوصية ، من : المعبد الغريق : ديوان السياب ، دار العودة ـ بيروت (١٩٧١) ، ص ٢٢١ .
(٣) فى السوق القديم ، من : أزهار وأساطير ص ٢٥ .
(٤) أساطير ، أزهار وأساطير ص ٣٥ .
(٥) فى السوق القديم ، أزهار وأساطير ص ٢٦ ، ٢٧ .
(٦) إلى جميلة بوحريد ، أنشودة المطر ص ٣٧٩ ، ٣٨٠ .
(٧) أهواء ، أزهار وأساطير ص ١٣ .
(٨) دار جدى ، المعبد الغريق ص ١٤٥ .
(٩) سلوى ، شناشيل ابنة الجلبى ص ٦٨ .
وقارن : أم البروم ، المعبد الغريق ص ١٣٣ ، وحفار القبور ، أنشودة المطر ص ٥٥٥ .
(١٠) إقبال والليل ، شناشيل ص ٧١٨ .
(١١) سفر أيوب (٣) ، منزل الأقنان ص ٢٥٦ .

وقارن : منزل الأقنان ، الديوان نفسه ص ٢٨٠ .

(١٢) من رؤيا فوكاى ، أنشودة المطر ص ٣٦٦ .

(١٣) المعبد الغريق ، من الديوان نفسه ص ١٧٧ ، ١٧٨ .

(١٤) أم البروم ، المعبد الغريق ص ١٣٣

وراجع أمثلة أخــرى : مسَّح (المضعف) على نظيره (أم كلثوم والذكرى ، شناشيل ص ٦٦٥) ، وحجَّب ـ المضعف ـ على نظيره (احتراق ، المعبد الغريق ص ٢١٠ ، سفــر أيوب ، منزل الأقنان ص ٢٥٠ ، تحيا ، شناشيل ص ٦٤٥) .

(١٥) اتبعينى ، أزهار وأساطير ص ٤٠

وراجع أمثلة أخرى : طفأ ـ المضعــف ـ على نظيــره (نبوءة ورؤيــا ، المعبد الغريــق ص ١٦٦) ، ودفأ ـ المضعف ـ على نظيره المهموز (نداء الموت ، منزل الأقنان ص ٢٣٦ ، ٢٣٧) وموت ـ المضعف ـ على نظيره المهموز (سفر أيوب (٤) ، منزل الأقنان ص ٢٥٨) .

(١٦) النهر والموت ، وأنشودة المطر ص ٤٥٣ .

(١٧) فى المستشفى ، شناشيل ص ٦٧٧ .

(١٨) المسيح بعد الصلب ، أنشودة المطر ص . ٤٦ ، ٤٦١ .

(١٩) دكتور عبد الكريم حسن : الموضوعية البنيوية ، دراسة فى شعر السياب ص ٤١ .

(٢٠) المرجع السابق ص ٤١ .

(٢١) المرجع السابق ص ٤١ .

(٢٢) انظر مثلا : لوى مكنيس ، شناشيل ص ٦٩٥ .

(٢٣) انظر مثلا : أمام بيت الله ، المعبد الغريق ص ١٣٧ ، مدينة السندباد ، أنشودة المطر ص ٤٦٤ ، من ليالى السهاد ، شناشيل ص ٦٢٦ .

(٢٤) تموز جيكور ، أنشودة المطر ص ٤١٢ .

(٢٥) نبوءة ورؤيا ، المعبد الغريق ص ١٦٥ .

(٢٦) سفر أيوب (٤) ، منزل الأقنان ص ٢٥٧ .

(٢٧) الأسلحة والأطفال ، أنشودة المطر ص ٦٥٤ .

وقارن : أهواء ، أزهار وأساطير ص ١٧ .

(٢٨) سربروس فى بابل ، أنشودة المطر ص ٤٨٣ .

وقارن : مرحى غيلان ، أنشودة المطر ص ٣٢٥ ، من ليالى السهاد (ليلة فى باريس) ص ٦٢٣ .

(٢٩) من ليالى السهاد ، (٣ ـ ليلة فى العراق) ، شناشيل ص ٦٢٦ .

(٣٠) ربيع الجزائر ، منزل الأقنان ص ٢٣٩ .

(٣١) فى المغرب العربى ، أنشودة المطر ص ٣٩٧ .

(٣٢) المبغى ، أنشودة المطر ص ٤٤٩ .

(٣٣) انظر فى تفصيل ذلك مقالته :

Verbale Neubildungen im Arabischen , aus : Asien in Vergangenheit und Gegenwart , Beitrage der Asienwissenschaftler der DDR zum XXIX. , In- ternationalen Orientalistenkongress , (1973) , in : Paris - Berlin (1974) SS. 374

- 75 .

وقارن : محمد كرد علی : أفعال للاستعمال ، مقالة منشورة فی : مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة ٣ (١٩٣٦) ص ٢٧٥ .

(٣٤) المعول الحجرى ، شناشيل ص ٧٠٢ ، ٧٠٣ .

(٣٥) انظر فی تفصيل ذلك :

Seidler , Herbert , Allgemeine Stilistik. 2 - eneubearbeitete Auflage , Gottingen (1963) , S. 107 .

(٣٦) شباك وفيقة ، المعبد الغريق ص ١١٩ .

(٣٧) أغنية قديمة ، أزهار وأساطير ص ٧٣ .

وقارن : دار جدی ، المعبد الغريق ص ١٤٤ .

(٣٨) الأم والطفلة الضائعة ، المعبد الغريق ص ١٥٤ .

(٣٩) سفر أيوب (٣) ، منزل الأقنان ص ٢٥٦ .

(٤٠) نهاية ، أزهار وأساطير ص ٩١ .

(٤١) إرم ذات العماد ، شناشيل ص ٦٠٤ ، ٦٠٥ .

(٤٢) نهاية ، أزهار وأساطير ص ٨٩ ، ٩٠ .

(٤٣) الأم والطفلة الضائعة ، المعبد الغريق ص ١٥٥ ، ١٥٦ .

(٤٤) شباك وفيقة ، المعبد الغريق ص ١١٨ ، ١١٩ .

(٤٥) هرم المغنی ، منزل الأقنان ص ٣٠٧ .

(٤٦) أم البروم ، المعبد الغريق ص ١٣١ ، ١٣٢ .

(٤٧) أهواء ، أزهار وأساطير ص ١٥ .

(٤٨) رسالة من مقبرة ، أنشودة المطر ص ٣٩٠ ، ٣٩١ .

(٤٩) من ليالی السهاد ، ٣ ـ ليلة فی العراق ص ٦٢٥ .

وقارن : جيكور أمی ، شناشيل ص ٦٥٨ .

(٥٠) المخبر ، أنشودة المطر ص ٣٤١ .

(٥١) منزل الأقنان ، الديوان نفسه ص ٢٧٧ ، ٢٧٨ .

(٥٢) صديقة وفيقة ، المعبد الغريق ص ١٢٨ .

(٥٣) الوصية ، المعبد الغريق ص ٢٢٠ .

(٥٤) رسالة من مقبرة ، أنشودة المطر ص ٣٩١ .

(٥٥) الوصية ، المعبد الغريق ص ٢٢٠ .

(٥٦) دار جدی ، المعبد الغريق ص ١٤٥ .

(٥٧) المرجع السابق والصفحة نفسها .

(٥٨) فی غاية الظلام ، شناشيل ص ٧٠٤ .

(٥٩) فی غاية الظلام ، شناشيل ص ٧٠٥ .

(٦٠) من ليالی السهاد ، شناشيل ص ٦٢٦ .

(٦١) من ليالی السهاد ، شناشيل ص ٦٢٥ .

(٦٢) من ليالي السهاد ، شناشيل ص ٦٣٥ .
(٦٣) نسيم من القبر ، شناشيل ص ٦٧٢ ، ٦٧٣ .
وانظر شواهد أخرى : أسمعه يبكي ، منزل الأقنان ص ٢٨٧ ، مرحى غيلان ، أنشودة المطر ص ٣٢٤ ، ٣٢٧ .
(٦٤) دكتور إحسان عباس : بدر شاكر السياب ، دراسة في حياته وشعره ، دار الثقافة بيروت ـ لبنان ، ط ٤ (١٩٧٨) ص ١٣٢ .
(٦٥) سراب ، أزهار وأساطير ص ٥٤ ـ أم البروم ، المعبد الغريق ص ١٣٠ ـ قصيدة من درم ، منزل الأقنان ص ٢٩٣ ، ٢٩٥ .
(٦٦) أم البروم ، المعبد الغريق ص ١٣٠ .
(٦٧) ابن الشهيد ، المعبد الغريق ص ١٩٨ ـ سفر أيوب ، منزل الأقنان ص ٢٥١ .
(٦٨) صياح البط البري ، المعبد الغريق ص ١٧٤ .
(٦٩) سجين ، أزهار وأساطير ص ٧٩ ـ لأنني غريب ، المعبد الغريق ص ١٩٦ .
(٧٠) أم البروم ، المعبد الغريق ص ١٣١ .
(٧١) هوى واحد ، أزهار وأساطير ص ٥٠ .
(٧٢) نهر العذارى ، أزهار وأساطير ص ١١٢ .
(٧٣) رئة تتمزق ، أزهار وأساطير ص ٤٣ ـ سجين ، أزهار وأساطير ص ٧٩ .
(٧٤) ديوان شعر ، أزهار وأساطير ص ١٠٩ .
(٧٥) شباك وفيقة ، المعبد الغريق ص ١١٧ .
(٧٦) رئة تتمزق ، أزهار وأساطير ص ٤٥ .
(٧٧) انظر في تفصيل ذلك :
Fleischer , Michel , Stilistik der deutschen Gegenwartssprache , Leipzig (1977) S. 104 .

(٧٨) انظر في ذلك :
Ullmann , Stephen , Meaning and style , Oxford (1973) P. 72 .

(٧٩) المرجع السابق ص ٧٢ .
(٨٠) نفسه ص ٧٢ ، ٧٣ .
(٨١) نفسه ص ٧٣ .
(٨٢) جاء في لسان العرب (مادة : وس س ٢٥٤/٩) :
" الوسوسة والوسواس : الصوت الخفي من ريح .. ويقال لهمس الصائد والكلاب وأصوات الحلي : وسواس " .
(٨٣) أحبيني ، شناشيل ص ٦٤١ .
(٨٤) المومس العمياء ، أنشودة المطر ص ٥٢٠ .
(٨٥) حفار القبور ، أنشودة المطر ص ٥٥١ .
(٨٦)حفار القبور ، أنشودة المطر ص ٥٥٦ .

(٨٧) أرم ذات العماد ، شناشيل ص ٦٠٣ .

(٨٨) إيليا الحاوى : بدر شاكر السياب ، ج ٢ ، دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ، بدون تاريخ نشر ، ص ١٨٦ .

(٨٩) انظر فى ذلك :

دكتور عبد القادر القط : الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر ، مكتبة الشباب (١٩٧٨) ص ٢٢٢ .

(٩٠) أمام باب الله ، المعبد الغريق ص ١٣٨ .

(٩١) أفياء جيكور ، المعبد الغريق ص ١٨٧ .

سمات أسلوبية
فى شعر صلاح عبد الصبور

١ -

يعد صلاح عبد الصبور أحد رواد مدرسة الشعر الحديث البارزين . وقد أسهم بنصيب عظيـــم فى حركة التجديد الشعرى شكلاً ومضموناً ؛ وحظى شعره - لقيمته الفنية العاليـــة ، ومحتواه الأيديولوجى المتميز - بدراسات نقدية كثيرة شغلت زوايا فنية مختلفة ، كالتجديد فى المضامين والموسيقى .. الخ . ولكنـــه - فى مقابل ذلك - لم يحظ باهتمام مماثل على مستوى البحث اللغوى والأسلوبى المتخصص . ولايكاد الحديث عن لغة صلاح عبد الصبور يعدو - حتى الآن - إشارات وملحوظات سريعة مجملة ، ترتبط - فى مجموعها - بالنظر النقدى أكثر من ارتباطها بالتحليل اللغوى والأسلوبى بالمعنى الدقيق .

ولاأستطيع هنا أن أزعم أن هذه الدراسة تقدم تحليلا شاملا لخصائص الاستخدام اللغوى فى شعر صلاح عبد الصبور ، وإنما هى - بالأحرى - مدخل لعرض بعض السمات اللغوية والأسلوبية الأساسية فى شعره ، وتحليلها فى ضوء الدراسات الحديثة فى علم الأسلوب .

٢ -

إن لغة الشاعر أو الأديب ليست مجرد علامات لغوية تطلق على مسمياتها ، ولكنها - فى جوهرها - تعبير عن جوانب عقلية وانفعالية يبدو فيها الخلق والإبداع . واللغة المستخدمة - على هذا النحو - تمثل أسلوباً بعينه . فالأسلوب هو مايبدو فى العمل اللغوى من تصوير مؤثر للجوانب الإنسانية فى اتساعها وعمقها عن طريق استخدام جميع طاقات اللغة (١) . وإذا كان علماء اللغة يهتمون بجميع أنماط التنوع اللغوى linguistic variation ، كالتنوع التاريخى والإقليمى والاجتماعى ، فإن الأسلوب يعد أحد أنماط هذا التنوع . إن تحليل الأسلوب ليس الا طريقة من طرق النظر فى اللغة (٢) .

ويعنى التحليل ـ فى جوهره ـ بتحديد السمات الأسلوبية stylistic features للنص أو النصوص المدروسة . وتتميز هذه السمات بمعدلات تكرار عالية نسبيا ، ولها أهمية خاصة فى تشخيص الاستخدام اللغوى عند المبدع .

وتقوم دراستنا للسمات الأسلوبية على أساس خطوتين متتابعتين متكاملتين :

(الأولى) : الوصف اللغوى المجرد للمثيرات اللغوية ذات القيمة الأسلوبية ، وتعرف باسم stylistic stimuli . وقد يلجأ الباحث اللغوى الأسلوبى إلى الإحصاء ؛ لقياس معدلات تكرار المثيرات أو العناصر اللغوية الأسلوبية : قلة وكثرة . وهو يستعين فى ذلك بالدراسة الأدبية التى تساعده على تحديد النص المعيار norm الذى يقارن به نصه المدروس . ويكون النص المعيارى بمثابة الخلفية للنص المدروس . وقد يجعل الباحث من خبراته الماضية أساساً للمقارنة (٤) .

و(الثانية) وصف التأثيرات الإخبارية والدلالية والجمالية لتلك المثيرات (٥) . ويضاف إلى ذلك تحديد قيمها الأسلوبية فى إبداع المعنى ، سواء من خلال الصيغ التى تصاغ فيها الخبرات والتجارب ، أم من خلال التراكيب اللفظية ، التى تقدم إمكانات مساعدة على إبداع المعنى من خلال اجتماع الألفاظ فى وحدة عليا (٦) .

وقد حدد زايدلر Seidler ثلاثة شروط لبيان نظام القيمة :

(١) الانطلاق من معرفة اللغة ؛ فعن طريق اللغة ذاتها يمكن ـ بحق ـ الاقتراب من القيم الأسلوبية ، بوصفها صياغة للشعور الإنسانى بالعالم .

(٢) تأمل الجانب الإنسانى فى صورته اللغوية ، لاتأمل اللغة بوصفها بنية شكلية منفصمة عن صورتها الإنسانية ، أو تأملها ، بوصفها نظاما من العلامات Zeichen ، يمثل مواضعات لغوية خارجية .

(٣) النظر إلى فن اللغة Sprachkunst ، بوصفه منظومة من الطاقات

الأسلوبية والعناصر الأسلوبية Organismus von Stilkraeften und Stilele-menten (٧) .

٣ -

ويمكن تحديد العناصر والمثيرات اللغوية الأساسية ذات القيم الأسلوبية فى شعر صلاح عبد الصبور فى النقاط التالية :

(١) التثنية .
(٢) التأنيث .
(٣) التصغير .
(٤) الفعل .
(٥) الصفة وقيمتها الأسلوبية فى المزاوجات المجازية .
(٦) رمزية الألوان .
(٧) المزاوجات الاسمية وقيمتها الأسلوبية .
(٨) مزاوجات اسمية خاصة .
(٩) التأثر بلغة الحياة اليومية .
(١٠) التكرار وقيمته الأسلوبية .

وغنى عن البيان أن تلك المثيرات تختلف فيما بينها فى معدلات تكرارها ، وفى قيمتها الأسلوبية على النحو الذى نراه فى تفصيل كل عنصر أو مثير منها على حدة ، وذلك فى ضوء المفاهيم والأفكار السابقة .

(أولا) القيمة الأسلوبية للتثنية :

يدخل المثنى فى المقولة الصرفية المعروفة باسم مقولة العدد Number-Category . ولايدل المثنى فى الاستخدام اللغوى فى شعر صلاح عبد الصبور دائماً على الاثنين دلالة إخبارية مجردة محددة ، ولكنه يخرج عن ذلك - فى حـالات غير قليلة نسبياً (بلغت معدلات تكرارها على هذا النحو حوالى ١٧ مرة) - إلى صورتين اثنتين :

(الأولى) دلالة المثنى على أكثر من واحد دلالة مطلقة .

(الثانية) قد يحمل المثنى قيمة أسلوبية بارزة ، تعبر عن الرغبة فى المشاركة والنفور من التوحد ، وعدم الاكتفاء بالمفرد .

ومن النوع الأول قوله :
صنعت لك
عرشاً من الحرير .. مخملى
نجرته من صندل
ومسندين تتكى عليهما
ولجة من الرخام ، صخرها ألماس
جلبت من سوق الرقيق قينتين
قطرت من كرم الجنان جفنتين
والكأس من بلور (٨) .

أو قوله :
لا ، لا تنطق الكلمة ...
حتى ولو ماجت بوجه النيل
أنسام ليلة صيف
حتى ولو رفت على أرغول
محرورة ، نغمة
حتى ولو فى الرمل خط الإلف
حرفين ملويين (٩) .

أو قوله :
يا شجر الصفصاف : إن ألف غصن من غصونك الكثيفة
تنبت فى الصحراء لو سكبت دمعتين (١٠) .
فلا يراد بالمثنى هنا العدد المحدد بالاثنين ، وإنما يعنى ـ فيما أرى ـ عدداً ما من الأشياء أو بعضا منها . ومن النوع الثانى قوله :
لو أننا كنا بشط البحر موجتين

صفيتا من الرمال والمحار
توجتا سبيكة من النهار والزبد
أسلمتا العنان للتيار
....
لو أننا كنا نجيمتين جارتين
من شرفة واحدة مطلعنا
فى غيمة واحدة مضجعنا
نضئ للعشاق وحدهم وللمسافرين
نحو ديار العشق والمحبة (١١) .

فالإلحاح على صيغة المثنى انعكاس للرغبة فى المشاركة والنفور من التوحد .

ولاشك أن صلاح عبد الصبور قد عمد إلى استخدام صيغة المثنى على هذا النحو - فى بعض الأحيان - تأثراً باستخدامها فى نحو العامية ، التى ينصرف المثنى فيها ، أحيانا ، إلى الدلالة على مازاد عن واحد زيادة مطلقة ، دون التقيد بدلالة المثنى المألوفة فى العربية . وقد نرى ذلك فى قوله مثلا :

يطيب لى فى آخر المساء أن أقول كلمتين
شفاعة أرفعها إليك ياسيدة النساء
الحب ياحبيبتى أغلى من العيون
صونيه فى عينيك واحفظيه (١٢) .

(ثانيا) القيمة الأسلوبية للتأنيث :

فضلا عن انتشار الكلمات المؤنثة فى شعر صلاح عبد الصبور ، على نحو استخدامها فى اللغة ، مثل : (طينة) و(حبوة) ونحوهما ، نلاحظ ظاهرة أخرى هى تأنيث ما ألفت اللغة استخدامه مذكراً فحسب .
ومن تأنيث المذكر (بحر) فى قوله :

وكانت السماء بحرة تموج بالحنان
والشمس والهلال فى الخضم زورقان (١٣) .

وتأنيث المذكر (بدر) فى قوله :
ياعجبا ، كل مساء موعدى مع المضرج الشهيد
كأن منديل الشفق
دمه
كأن مدرج الهلال كفه ومعصمه
كأن ظلمة المساء معطفه
وبدرة السنا أزرار سترته (١٤) .

وتأنيث المذكر (شعاع) فى قوله :
وقيل لكم :
بأن حياتكم جسر ، وأن بقاءكم مسطور
خطى تخطى بميقات إلى دار ببابين
نطوف بها كومض شعاعة العين (١٥) .

بل قد يتعدى تأنيث المذكر إلى تأنيث المؤنث فى الأصل ؛ ومن ذلك تأنيث (كأس) فى قوله :
وأنت يا حبيبى أسقيتنى خمرة
فى كاسة مدورة (١٦) .

ولاشك أن هذه الظاهرة ترتبط بالظاهرة التالية وهى التصغير : فإذا كان (دال العاطفة) فى التصغير هو الياء ، فإن (دال العاطفة) فى التأنيث هو التاء ، لا سيما إذا أنث المذكر . وليس التأنيث والتصغير إلا وجهين لقيمة أسلوبية واحدة هى التأثير وإثارة العاطفة عن طريق تأكيد الميل إلى ما قل وصغر ورق وحُبب إلى النفس ، فى مقابل الإعراض عن وسائل تأثيرية أخرى ، كالتكثير والتفخيم والتهويل .

(ثالثا) القيمة الأسلوبية للتصغير :

يلاحظ الباحث فى العربية الحديثة ـ على مختلف مستويات الاستخدام اللغوى ـ قلة الاعتماد على التصغير ، ومن ثم قلة تردد الألفاظ المصغرة . وكثيراً ما يستعاض عن (مورفيم التصغير) بكلمة (صغير) ومؤنثها ، حتى فى لغة الشعر الحديث ذاته . وفى ضوء ذلك ، فإنه يسهل علينا ملاحظة تردد الألفاظ المصغرة والتنبه إليها ، لاسيما إذا ارتفع معدل تكرار هذه الألفاظ ارتفاعاً نسبياً (بلغ حوالى ١٣ مرة) . والحق أن التصغير فى شعر صلاح عبد الصبور لم يخرج عن أغراضه المألوفة ، كالتدليل والتمليح (١٧) ، والتقليل (١٨) والتعظيم (١٩) ، وإفادة قرب الزمان أو تقليله (٢٠) ، وتقليل عدد المصغر (٢١) ، وإفادة صغر الحجم (٢٢) ، وإن كانت هذه الأغراض فى ذاتها تعبر عن تعدد القيم الأسلوبية للتصغير .

ولايتجلى دور التصغير فى شعر صلاح عبد الصبور فى التعبير عن تلك الأغراض بقدر مايتجلى فى اختياره المصغر وإيثاره إياه على نظيره غير المصغر . وهذا الاختيار دليل على تمتع الشاعر بحس لغوى مرهف ؛ كما أن الإيثار دليل على تمتعه بحس لغوى واع . ويستطيع الشاهد التالى أن يوضح ذلك ويبرهن عليه :

الصبح يدرج فى طفولته	والليل يحبو حبو منهـــزم
والبدر لملم حول قريتنا	أستار أوبته ، ولم أنـــم

* * *

ونجيمة تغفو بنافذتى	لحظت شرودى لحظ مبتسم (٢٣)

فهو يستخدم المصغر (نجيمة) بدلا من (نجمة) بقصد التعبير عن تولى الليل ونجومه الظاهرة .

ويرتبط بظاهرة التصغير فى شعر صلاح عبد الصبور تردد الوصف بكلمـــة (صغير) ومؤنثها ، كالبستان الصغير (٢٤) ، والفرش الصغير (٢٥) ،

والفراش الصغير (٢٦) ، والمسيح الصغير (٢٧) ، والأذن الصغيرة (٢٨) .

وقد تخرج هذه الكلمة عن مألوف استخدامها فى التعبير عن الحجم ، أو الاتساع ، أو الصغر فى مقابل الكبر ، إلى التعبير عن الضعف فى مقابل الشدة ، ومن ذلك (سحبة صغيرة) فى قوله :

يهز قلبنا الحنين ، يا علم
فى سحبة صغيرة من طرفك المعقود (٢٩) .

واستخدام الصفة هنا ، للدلالة على هذا المعنى ، مألوف تماماً فى لغة الحديث اليومى .

(رابعاً) القيمة الأسلوبية للفعل :

تدل نسبة الفعل إلى الصفة Verb-Adjective Ratio - كما أثبتت معادلة بوزيمان Busemann - على ارتفاع نسبة الأفعال إلى الصفات فى النصوص الشعرية ، فى مقابل انخفاضها فى النثر (٣٠) .

وقد تشكلت معادلة بوزيمان فى إطار أحد فروع علم اللغة الحديث ، وهو علم اللغة النفسى Psycholinguistics . " وقد أسفر تطبيق المعادلة عن إمكانات كبيرة لقياس درجة الاستقرار العاطفى عند الأفراد ، خاصة فى بحوث علم نفس الطفل ، كما اكتشف أيضا وجود ارتباط مرتفع بين زيادة هذه النسبة واتصاف الشخصية بخصائص معينة ، مثل الحركية ، والعاطفية ، وانخفاض درجة الموضوعية والعقلانية ، وعدم توخى الدقة فى التعبير " (٣١) .

وقد حاولت تطبيق هذه المعادلة على بعض العينات المختارة اختياراً عشوائيا من شعر صلاح عبد الصبور . وبلغ عدد القصائد إجمالا ١٢ قصيدة . وهى الملك لك ، ورسالة إلى صديقة ، من ديوان (الناس فى بلادى) ، والظل والصليب ،

وأغنية خضراء ، من ديوان (أقول لكم) ، وأغنية للقاهرة ، وحكاية قديمة ، من(أحلام الفارس القديم) . وانتظار الليل والنهار ، ومذكرات رجل مجهول ، ورؤيا ، من (تأملات فى زمن جريح) ، وتأملات ليلية ، وتوافقات ، وتنويعات ، من ديوانه (شجر الليل) * .

وإنما أكثرنا من عينات الديوانين الأخيرين لمقارنة معدلات تكرار الفعل ونسبته إلى الصفة فيهما ، على أساس أنهما يمثلان إنتاجه فى المرحلة الأخيرة ، ولتشابههما الواضح فى المضمون والصياغة ، واختلافهما عن دواوينه الأولى التى تمثل إنتاجه فى المرحلة الأولى والمتوسطة .

وتحسب نسبة الفعل إلى الصفة على النحو التالى :

$$\text{ن ف ص} = \frac{\text{عدد الأفعال}}{\text{عدد الصفات}}$$

وقد أثمرت الإحصاءات الإجمالية عن النتائج التالية :

(١) الناس فى بلادى + أقول لكم + أحلام الفارس :

$$\text{متوسط ن ف ص} = \frac{٣٣١}{١٥٥} = \text{٢ر١ تقريباً}$$

(٢) تأملات فى زمن جريح + شجر الليل :

$$\text{متوسط ن ف ص} = \frac{٣٠٣}{١٨٤} = \text{٦ر١ تقريباً}$$

وهكذا يبرهن الإحصاء ـ فى حدود العينات المختارة للاختبار ـ على صحة معادلة بوزيمان .

ويمكن أن يستنتج من هذا الإحصاء ما يلى :

(١) ارتفاع معدلات ن ف ص ارتفاعاً واضحاً فى جميع المراحل ، فمتوسط

النسبة فى الدواوين الثلاثة الأولى هو ١ر٢ تقريبا ، وفى الديوانين الأخيرين ٦ر١ تقريباً .

(٢) ارتفاع معدلات تكرار الصفة فى الديوانين الأخيرين من شعر صلاح عبد الصبور ، عنها فى الدواوين الثلاثة الأولى ، وهذا مما أدى إلى انخفاض ن ف ص فى هذين الديوانين .

(٣) يتطابق انخفاض ن ف ص فى الديوانين الأخيرين مع ما بينهما من علاقة حميمة فى المضمون والصياغة ، حيث ينزع شعره فيهما إلى التأمل ، وإعمال الذهن ، وإبراز الفكرة الفلسفية ، والحرص على تحديد أنواع الأشياء عن طريق الوصف .

(٤) ويمكن أن يستنتج من انخفاض ن ف ص فى الديوانين الأخيرين عن الدواوين السابقة ، تمتع الشاعر فى أواخر عمره بالاستقرار العاطفى والانفعال الهادئ . أو بعبارة أخرى : يمكن أن يستنتج من هذا الانخفاض بروز الموضوعية والعقلانية فى المرحلة الأخيرة على حساب الحركية والعاطفية .

ومهما يكن من أهمية هذه المعادلة وطرافة نتائجها وإغرائها بالتطبيق ، فلاشك أن القيمة العددية للفعل تظــل عاجزة عن التوصيف الشامل الدقيق لخصائص الاستخدام اللغوى عند الشاعر ، حتى يسندها الكشف عن مدى تميزه مــن الشعراء ، أو على الأقل ، عن مدى نجاحه فى توظيف (الفعل) للتعبير عن قيم أسلوبية مختلفة .

إن للفعل فى شعر صلاح عبد الصبور أهمية خاصة ؛ فهو يحاول ـ من حيث البنية ـ الاعتماد على أحد أقسام الفعل لأغراض أسلوبية معينة ، أو ابتكار صيغ فعلية جديدة ، باشتقاقها من الأسماء الجامدة . وهو يعتمد على الفعل كثيراً ـ من حيث الدلالة ـ فى إبداع المعنى ، سواء باستخدامه استخداماً حقيقياً أم استخداماً مجازياً :

(١) يميل صلاح عبد الصبور إلى تضعيف صيغة (فَعَلَ) مخففة العين ، كالفعل (طنن) فى قوله (عن أمه) :

وتهتف إن عثرت رجليه
وإن أرق الصيف أجفانيه
وإن طننت نحلة حوليه
باسم النبى (٣٢) .

ومن أمثلة ذلك أيضا استخدام (غلل) فى مقابل (غل) كما يدل (اسم المفعول) فى قوله :

صديقتى
عمى صباحا ، إن أتاك فى الصباح
هذا الخطاب من صديقك المحطم المريض
وادعى له إلهك الوديع أن يشفيه
وسامحيه ، كيف يرجو أن ينمق الكلام
وكل ما يعيش فيه أجرد كئيب ؟
فقلبه كسير
وجسمه مغلل إلى فراشه الصغير (٣٣) .

فاستخدام طنن ‹ طنّ ، وغلل ‹ غلّ (بالتضعيف) يعطى التعبير قيمة أسلوبية واضحة ؛ فهو يعبر عن القوة ويدل على شدة الحدث ؛ ولذلك فهو ـ كما يقول فندريس ـ يعبر عن قيمة انفعالية واضحة جدا (٣٤) .

(٢) حاول الشاعر ابتكار صيغ فعلية جديدة عن طريق الاشتقاق . ويدخل ذلك تحت ظاهرة (التجديد اللغوى Neologismus) ، التى تشتمل على الكلمات الجديدة والأبنية الجديدة . إن هناك تجديدات يشيع استخدامها ، دون القصد إليها على أنها تجديد أسلوبى stilistischer Neologismus (٣٥) . وفى مقابل ذلك ، نجد نمطاً آخر من التجديد اللغوى الذى تمثله الأبنية العرضية

الفردية عند كاتب بعينه okkasionelle , individuell Bildungen .
وترتبط هذه الأبنية بنص معين ، ولاتحتاج إلى أن تدخل فى الثروة اللفظية للنظام اللغوى Wortschatz des Sprachsystems . ولهذه الأبنية تأثير تعبيرى expressiv ينبع من تأثير جدتها Neuheitseffekt (٣٦) .

وتلعب التجديدات اللغوية الفردية العرضية دوراً خاصاً فى الشعر ، وتعد أحد عناصر اللغة الفنية kunstlerische Sprache وتجذب الكلمة الجديدة القارئ أو السامع بوصفها صورة قوية Kraftiges Bild وتداعيا غير متوقع unerwartete Kombination إنها تؤثر فى إحساسنا تأثيرا أقوى من القوالب الشائعة المألوفة (٣٧) .

ومن أهم الصيغ الفعلية الجديدة التى ابتكرها صلاح عبد الصبور عن طريق اشتقاقها من الاسم الجامد ، الفعل (تجهنم) من (جهنم) فى قوله :

ما يولد فى الظلمات يفاجئه النور ،
فيعريه ،
لا يحيا حب غوّار فى بطن الشك أو التمويه
....
أشباح الماضى بنس الرؤيا حين تجهنمها الغيرة
فإذا لاقى قلبان ثقيلان الدنيا
ظنا ما مات يكفن فى الكلمات الحلوة (٣٨) .

والحق أن هذا الاشتقاق اشتقاق (صبورى) محض ، ولاأعرف أحدا من الشعراء استخدمه قبله .

وهناك اشتقاقات أخرى يشترك فيها صلاح عبد الصبور مع غيره من الشعراء ؛ ومن ذلك اشتقاق الفعل (برعم) و(تبرعم) من الاسم (برعم) فى قوله :
قضت ! قضت !

وعن ديارنا مضت
من بعد ما تكور النهد
وبرعمت عليه وردة ، وسال شهد (٣٩)

وقوله :
يا أملا تبسما
يا زهرا تبرعما
... ...
قلبى فريد
يغور فيه جرحه المديد (٤٠) .

ومن تلك الاشتقاقات الجديدة أيضا اشتقاق الفعل (طلسم) من الاسم (طلسم) فى قوله :

جاء الزمن الوغد
صدئ الغمد
وتشقق جلد المقبض ثم تخدّد
سقطت جوهرتى بين حذاء الجندى الأبيض
وحذاء الجندى الأسود
علقت طينا من أحذية الجند
فقدت رونقها
فقدت ما طلسم فيها من سحر مفرد
. . . .
آه ياوطنى ! (٤١)

وكما قلت ، فإنه يصعب نسبة هذه الاشتقاقات الجديدة إلى صلاح عبد الصبور ؛ فقد وردت أمثالها عند شعراء آخرين . ومن ذلك مثلا (برعم) التى وردت فى قول بدر شاكر السياب :

أواه لو يفيق
إلهنا الفتى ، لو يبرعم الحقول (٤٢) .

إن هذه الاشتقاقات ترجع إلى أصل معروف ، وعلاقة الربط بين الفرع والأصل هنا واضحة قوية . وتتجلى القيمة الأسلوبية للمشتق الجديد من توليد غير المعروف من المعروف ؛ فسمات الجدة والطرافة فى ذاتها ، تعد قيمة أسلوبية مهمة ، من حيث غرابتها وإدهاشها ومفاجأتها القارئ أو السامع . وهى تدهشنا وتبهجنا دهشة الوليد الأول وبهجته ، لا سيما إذا كانت مقبولة غير ممجوجة . وهذا ما نجده هنا فى الفعل (جهنم) مثلا ؛ فالحاجة إلى التعبير عن نوع الحدث فى كيفية بذاتها ، لايغنى عنها فعل آخر ، ولايستطيع أن يحمل القيمة الشعورية نفسها ، مهما كانت دلالته على الشدة والقوة ، مثل : التهب ، واضطرم ، ونحوهما ؛ لارتباط الأصل نفسه ـ وهو الاسم (جهنم) ـ فى الذهن والوجدان بدلالة أقوى من ذلك وأشد . إن ذلك يرجع ـ كما قلنا ـ إلى بقاء الأصل نواة المعنى Sinnkern .

(٣) وكذلك حاول الشاعر توسيع دلالة بعض الأفعال ، باستخدامها بمعنى آخر غير معناها الأصلى ، ومن ذلك قوله :

كان فجرا موغلا فى وحشته
مطر يهمى ، وبرد ، وضباب ،
ورعود قاصفة
قطة تصرخ من هول المطر
وكلاب تتعاوى (٤٣) .

فالعواء صوت الذئاب ، وقد جعله هنا ، للكلاب أيضا ، بالرغم من وجود صوت (النباح) . وبين (العواء) و(النباح) وحدة معنوية تجمعهما ، هى الدلالة على الصوت العالى المسموع .
(٤) وقد يستخدم الشاعر الفعل لتجسيد المعنوى ، كالفعل (أرى) ف

قوله :

ومضى عنى ، وراحت خطوته
فى السكون
....
ونرى طلعته بين الضباب
وأرى الموت ، فأعوى :
يا أبى (٤٤) .

ففى (أرى الموت) تجسيد للموت ، كأنه كائن مدرك بالعين .

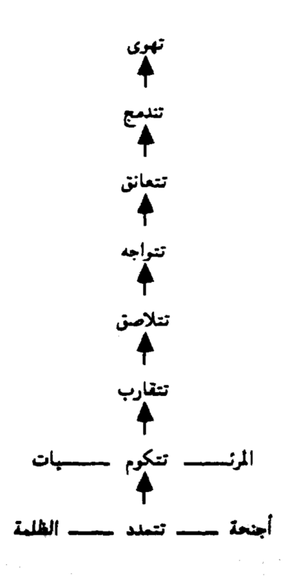
(٥) وقد تتوالى الأفعال تواليا ملحوظا أحيانا ، على نحو ما نجد فى المقطع التالى :

لايمضى زمن حتى تتمدد أجنحة الظلمة
تتكوم عندئذ فى عينى المرئيات
تتقارب فيها الأجسام وتتلاصق
تتراجه ، تتعانق
تندمج وتهوى فى الأفق المغلق
تبدو كتل أخرى من أركان نائية جهمة
تتكور أجساما
تتكسر جسما جسما ، تتشكل هامات
قامات ، أزرعة ، أقداما
تتقدم نحوى حتى أخشى أن تصدمنى
أتوقف ، لا أدرى ماذا أفعل
فأعود إلى شباكى (٤٥) .

والحق أن الذى يلفت نظرنا هنا أساساً ، ليس التوالى الكمى للأفعال ، وإنما التوالى الكيفى ؛ فالفعل فى هذا المشهد ذى الطابع الدرامى ، هو الذى يقود

الحركة ، وهى حركة متطـورة متجددة ، ولكنها لاتتجه ـ فى تطورها وتجددها ـ اتجاها أفقيا مسطحا ، وإنما تسير فى خط رأسى أو تصاعدى ؛ إذ لاتعبر الأفعال عن الانتقال من حركة إلى حركة أخرى منقطعة عن سابقتها ، وإنما تعبر عن علاقة طردية بين الحركات ، حيث تكون الحركة اللاحقة نتيجة للحركة السابقة . والأفعال ترسم لنا هذا الخط الرأسى التصاعدى ؛ فأجنحة الظلمة تتمدد ، ونتيجة لذلك تتكوم المرئيات فى عينى الشاعر ، ثم تتقارب الأجسام ، ثم تتلاصق ، ثم تتواجه ، ثم تتعانق ، ثم تتندمج ، ثم تهوى .

وإذا كان الفعل (تتمدد) هنا يمثل قاعدة الخط الرأسى ، فإن الفعل (تهوى) يمثل قمته :



أما الحركة فى المرحلة التالية (تبدو كتل .. إالخ) ، فإن اتجاهها لايتغير أيضا ، مع سقوط الأجسام ـ الذى يعبر عنه الط فعل (تهوى) ـ وإنما تتغير صورتها فقط ؛ فإذا كانت الحركة فيما سبق حركة ذاتية ، أو ذات جانب واحد ، بمعنى تغير الأجسام فى ذاتها دون أن يظهر تأثيرها فى نفس الشاعر ، فإن الحركة هنا ذات جانبين :

(أ) جانب ذاتى : يبدو فى انتقال الأجسام ـ فى المرحلة الجديدة ـ وتحولها من صورة إلى صورة .
(ب) وجانب موضوعى : يبدو فى نتيجة هذا الانتقال وتأثيره فى نفس الشاعر ؛ وهو خوفه ، وتوقفه عن النظر وحيرته ، ثم اختياره العودة .

ولايخلو هذا المشهد من عوامل لغوية أخرى مساعدة ، وتبدو هذه العوامل فيما يلى :

(أولا) التعبير بالفعل المضارع ، الذى يقوم بوظيفة استحضار الحدث .

(ثانيا) إهمال حرف العطف مع الفعل أحيانا (فى مثل : تتواجه ، تتعانق ... الخ) تأكيداً للإحساس بتغير الحدث ، ومع الاسم أحيانا أخرى (فى مثل : هامات ، قامات ...إلخ) تأكيداً للإحساس بانتقال الجسوم والمرئيات من صورة إلى أخرى انتقالا سريعا مفاجئا .

(٦) ويستغل الشاعر (الفعل) كذلك فى صنع المقابلة بين الأزمنة ؛ كالمقابلة بين المضارع والماضى فى قوله :

فحين يقبل المساء ، يقفر الطريق ، والظلام محنة الغريب
يهب ثلة الرفاق ، فض مجلس السمر (٤٦) .

حيث نجد المقابلة بين (يهب) و(فض) .

أو قوله :

أعود ياصديقتى لمنزلى الصغير

وفى فراشى الظنون ، لم تدع جفنى ينام (٤٧)
حيث نجد المقابلة بين (أعود) و(لم تدع) .

(٧) ويبرز دور (الفعل) ـ فى استخدامه على المستوى المجازى ـ فى تجسيد المجرد ، وتصوير هيئته ، مثل (ينقر الوداد) فى قوله عن صديقه :

كان اسمه " نبيل "
وكنت فى محبتى أدعوه بلبلى الحبيب
وكان راجف الجناح ، دائب السفر
وكان حينما يعود ينقر الوداد من فؤادى (٤٨) .
أو (مشى الملالة) كالكائن الحى فى قوله :
طال الكلام .. مضى المساء لجاجة .. طال الكلام
وابتل وجه الليل بالأنداء
ومشت إلى النفس الملالة ، والنعاس إلى العيون (٤٩)

هكذا يسهم الفعل فى تجسيم المجردات . وكما يقول زايدلر Seidler ؛ فإنه عن طريق التجسيم Verdinglichung تتكشف قيم الوضوح وقابلية الشئ للإبصار Werte der Klarheit und Uebrschaubarkei (٥٠) .

(٨) وقد يدخل الفعل مع الاسم فى مزاوجة مجازية طريفة ، تعتمد ـ فى إبداع المعنى ـ على علاقة (التضاد) بين طرفيها ، مثل (موت الحياة) فى قوله :

..... ويظل يسعل ، والحياة تموت فى عينيه ،
إنسان يموت
وعلى محياه القسيم سماحة الحزن الصموت (٥١) .

(خامسا) القيمة الأسلوبية للصفة فى المزاوجات المجازية :

يلاحظ الباحث فى شعر صلاح عبد الصبور إلحاحه الشديد على خلق المزاوجات

اللفظية المبتكرة بين الاسم والصفة ، سواء كان ذلك باستغلال كلمة (حلو) ومقابلها (مرّ) ، أم باستخدام كلمات أخرى كثيرة استخداماً مجازياً .

وإذا كانت كلمة (حلو) ـ التي ترددت فى شعره على نحو ملحوظ ـ قد استخدمت استخدامها المألوف للدلالة أحيانا على مايذاق ، مثل (الكأس الحلوة) (٥٢) ، فإن هذه الكلمة قد تزاوجت فى أكثر الأحيان مع مالايذاق ، كالمقلتين الحلوتين (٥٣) ، والكلمتين الحلوتين (٥٤) ، والأوقات الحلوة (٥٥) ، والكلمات الحلوة (٥٦) ، والشمس الحلوة كذلك (٥٧) .

وأغلب الظن أن تردد هذه الصيغة واستخدامها على هذا النحو ، إنما هو انعكاس لكثرتها وتغليبها على صفات أخرى فى لغة الحديث اليومى -Alltag srede . ويمكن أن نلحظ ذلك ـ فى يسر ـ فى المزاوجتين :

المقلتان الحلوتان	فى مقابل	جميلتين
الشمس الحلوة	فى مقابل	جميلة

كذلك استخدمت الصفة (مرّ) فى بعض المزاوجات اللفظية استخداماً مجازياً ، وإن كانت هذه المزاوجات من النوع المألوف فى الشعر العربى فى عصوره المختلفة ، مثل : الفجائع المرة (٥٨) ، والضنى المر (٥٩) .

وإنما يبدو الابتكار والغرابة فى مزاوجات أخرى مثل (الجلال المرّ) فى قوله :

وإن أتانى الموت ، فلأمت محدثا أو سامعا
أو فلأمت ، أصابعى فى شعرها الجعد الثقيل الرائحة
فى ركنى الليلىّ ، فى المقهى الذى تضيئه مصابح حزينة
حزينة كحزن عينيها اللتين تخشيان النور فى النهار
عينان سوداوان
نضاحتان بالجلال المرّ والأحزان (٦٠) .

وتتجلى القيمة الأسلوبية للصفة هنا لا فى قدرتها على الجمع بين المجرد

والمحسوس تارة ، أو بين المحسوسين تارة أخرى فحسب ، وإنما تتجلى كذلك فو
استغلال الشاعر قدراتها الإيحائية ، وإطلاق هذه القدرات دون التوقف عند معانيه
الدلالية ؛ (فالجلال المر) ، مثلا ، قد توحى بالأسى واختفاء تجارب غير سارة
وقد توحى بالإباء والشموخ برغم الحزن ، وقد توحى بالتجمل ورفض الواقع ، وقا
توحى بذلك كله ، أو بدلالات أخرى فضلاً عن كل ذلك .

وبالإضافة إلى ما سبق ، تتوارد فى شعر صلاح عبد الصبور عشرات المزاوجات
اللفظية الوصفية المجازية ، حيث تتمتع الصفة فيها بقدرات إيحائية عاليـ
متعددة . ومن ذلك (الظلمة البلهاء) ، التى توحى بطغيانها وامتدادها وتحديه
دون وعى أو ترفق أو رحمة :

فى معزل الأسرى البعيد
الليل ، والأسلاك ، والحرس المدجج بالحديد
والظلمة البلهاء ، والجرحى ، ورائحة الصديد (٦١) .

ومن ذلك أيضا (الزمان الضرير) ، دلالة على ما يلاقيه منه دون وجه حق
بعد أن فقد هذا الزمان قدرته على التمييز بين الناس والأشياء :

وافرحا .. نعيش فى مشارف المحظور
نموت بعد أن نذوق لحظة الرعب المرير والتوقع المرير
وبعد آلاف الليالى من زماننا الضرير (٦٢) .

وتبلغ الصفة داخل المزاوجة اللفظية درجة عالية من الإدهاش والغرابة والابتكار
على نحو ما نجد فى (الحزن الضرير) (٦٣) ، و(البكاء الضرير) (٦٤) .

وقد يعبر عن فقدان الأشياء جدواها وغايتها بكلمة (عقيم) ، مثل (الحز
العقيم) (٦٥) ، و(الحلم العقيم) (٦٦) ، أو كلمة (مجدب) ، مثل (يو
مجدب) (٦٧) ، أو فقدانها حيويتها وقوتها ونضارتها بكلمة (مقفر) مثـل

(الضلوع المقفرة) (٦٨) ، أو ضياعها وعدم القدرة على إرجاعها إلى حالها بكلمة (مكسور) مثل (الأمنية المكسورة) (٦٩) ، أو زيادتها ونمائها غير المرغوب فيه بكلمة (مخضلّ) ، مثل (الجرح المخضلّ) (٧٠) .

وتبدو القيمة الأسلوبية للصفات السابقة فى انطلاق الدلالات الإيحائية المثيرة فى اتجاهات متشعبة متعددة . ويرجع تمتع هذه الصفات بالتعدد فى الدلالة إلى عاملين أساسين .

(أولهما) المزاوجة بين المجرد والمحسوس فى كثير من الأحيان .

(والآخر) هو عدم تطابق هذه الصفات ـ بعامة ـ مع الأسماء تطابقاً إخبارياً narrative ؛ لأنها قد انتزعت من حقولها الدلالية الخاصة إلى حقول دلالية أخرى مختلفة ، فى شكل مجازى استعارى .

وفضلاً عما سبق ، تفصح صفات أخرى عن قدرة إيحائية فائقة فى تصوير الحالات النفسية المعقدة ؛ فقد تعبر عن النفور والضيق والوحشة ، فى مثل (الصمت الراكد) فى قوله :

الصمت راكد ركود ريح ميتة
حتى جنادب الحقول ساكتة (٧١) .
و(الخوف الداجى) فى قوله :
آه ،
ليس هو الليل ،
بل الخوف الداجى ،
أنهار الوحشة ،
والرعب المتمدد
والأحزان الباطنة الصخّابة (٧٢) .

وقد تعبر عن الغضب والحزن وعدم الرضا ، مثل (النفس الذابلة) ، فى قوله :

وحينما تهتز أجفانى
وتفلتين من شباك رؤيتى المنحسرة
تذوين بين السماء والأرض
ويسقط الإعياء
منهمراً كالمطرة
على هشيم نفسى المنكسرة
كأنه الإغماء (٧٣) .

و(الرنة المنشرخة) فى قوله :
وربما سألته ، لأنه اتكا ، ومال فوق بعضه ، وزاد :
" وشت بك الأنغام ، أيها الغلام "
(سنى تقارب الخمسين ، ربما يكون هذا اللفظ شارة الوداد)
فى صوتك الخفى رنة منشرخة
مشبوهة القصد ، غريبة المرام (٧٤) .

والحق أن شعرنا العربى قد عرف بعض هذه المزاوجات فى عصوره المختلفة حتى العصر الحديث ، (فالزمان الضرير) عند الشاعر يذكرنا (بالزمان الأعمى) عند (إيليا أبو ماضى) (٧٥) ، و(الحظ الأعمى) عند (إبراهيم ناجى) (٧٦) . و(الفجائع المرة) و(الضنى المر) ونحوهما عند الشاعر تذكرنا (بالفراق المر) عند أبى تمام (٧٧) ، (الجفاء المر) عند ابن النبيه المصرى (٧٨) . و(اليوم المجدب) عند الشاعر يذكرنا (بالزمن الجدب) عند ابن النبيه أيضاً(٧٩) ، و(العمر الجديب) عند ناجى (٨٠) . و(الصمت الراكد)يذكرنا - مع اختلاف الطرف الأول بين المزاوجتين - (بالشمس الراكدة) عند ذى الرمة (٨١) . و(الخوف الداجى) عند الشاعر يذكرنا (بالخطب الداجى) عند شوقى (٨٢) .

والحق أن شعر صلاح عبد الصبور ، بالرغم من ذلك ، قد احتوى على بعض المزاوجات الطريفة التى لانكاد نجد لها مثالاً فى شعرنا القديم والحديث ؛ وهى تعد من أكثر المزاوجات فى شعره إثارة وغرابة وجدة وإدهاشاً ، ومن ذلك (الصوت

الرطب) فى قوله :

وتقدم هذا المحبوب .. الشعر
وبأصابعه فك الختم وأفشى السر
أنشأت أغرد فى صوت بالدمعة رطب
لليل ، وللفجر الغافى بالباب
ولأصحابى (٨٣) .

حيث يتجلى (تراسل الحواس) فى جعل حاصل المزاوجة :
صوت رطب = سمع × لمس .
وكأن الشاعر هنا يجعلنا نسمع بأيدينا . وقد يجعلنا نبصر بأيدينا كذلك ، فى المزاوجة (ليل ناعم) فى قوله :

أنا تدفينى الألفاظ الحرى
وتقفقفنى الألفاظ الباردة الرعناء
لفظ حالم
قد يولد فى ليل ناعم
فى حضن النيل الباسم (٨٤) .

ويتجلى (تراسل الحواس) أيضا فى المزاوجة (كلام مملح) ، حيث يكون السمع باللسان :

وأنت ياجامدة الأحداق كالنجوم
يسيل من أشداقك الكلام أبيضاً ومملحا
كالزبد المسموم (٨٥) .

وغنى عن البيان أن الانتباه ينصرف فى إبداع هذه المزاوجات إلى الصفة أكثر من انصرافه إلى الموصوف ، وجعل هذه الصفات من المدركات الحسية يؤدى إلى

تعيين الموضوعات وإدراكها ، وتحقيق هويتها ، وتوسيع معانيها . إنها تلقى على الموصوفات ضوءاً باهراً ، يبرزها ، ويخرجها من حقلها المألوف . ولاينبغى أن يفهم هذا الكلام ـ بالطبع ـ على انصراف القيمة الأسلوبية إلى الصفة فى ذاتها ؛ لأنها قد تعجز عن حمل تلك الدلالات والإيحاءات فى حقلها المعتاد . ومعنى ذلك أن الفضل فى إبراز هذه القيمة وإعلائها يرجع إلى استخدام الصفة فى مجموعة لفظية مجازية .

وإذا كان المجاز أو الاستعارة فى الشعر ظاهرة أولية وأساسية Primaere Erscheinung كما يقول بيرمان Behrmann (٨٦) ، فإن الذى يسترعى الانتباه هنا هو القدرة على خلق الاستعارة الجديدة ، لإبداع المعنى الجديد . وقد اجتهد صلاح عبد الصبور فى إبداع المعنى عن طريق خلق مزاوجات مجازية تسير الصفة فيها فى اتجاه مضاد للموصوف . وبذلك يتخلق معنى بكر لا عن طريق علاقة (المشابهة) التى توجبها البلاغة القديمة (٨٧) ، وإنما عن طريق علاقة (التضاد) بين طرفى المزاوجة : المستعار والمستعار له . ومن ذلك (فرح جديب) فى قوله :

ثم يمر ليلنا الكئيب
ويشرق النهار باعثا من الممات
جذور فرحنا الجديب (٨٨) .

حيث توحى الصفة بفقدان الموصوف ما يجعله كذلك ، من رضا وبهجة وتعلق .
والربط بين لفظين متناقضين Oxymoron فى عبارة وصفية adjectival phrase من السمات التى يعرفها الشعر العالمى المعاصر مثل (الشعلة السوداء) عند راسين Racine ، و(الشمس السوداء) عند نرفال Nerval ، و(الشمس السوداء) عند هوجو Hugo (٨٩) .

ومهما يكن من أمر ، فإن الذى لا شك فيه أن الأمثلة السابقة تدل على أن الشاعر قد ارتكز ارتكازاً شديداً على المزاوجات المجازية بين الاسم والصفة ، وجعل

من هذه المزاوجات وسيلة أسلوبية stylistic device أساسية فى شعره لإبداع الغاية الأسمى : المعنى . ومن حق صلاح عبد الصبور علينا أن نؤكد توفيقه فى ابتكار مزاوجات جديدة ، وفى تفوقه المدهش فى اختيار الصفة للموصوف ومناسبتها له فى ثوب جديد كل الجدة . ويكفى للتدليل على ذلك المزاوجة (هموم معشبة) فى قوله :

الإطار

قلبى المليء بالهموم المعشبة
وروحى الخائفة المضطربة
ووحشة المدينة المكتئبة (٩٠) .

حيث توحى الصفة بالكثرة والتشابك وصعوبة الخلاص .
ومن هنا النوع من المزاوجات كذلك (اليأس القاتم) فى قوله :

....
ثم يصير الوهم أحلاماً
لأنه مات ، فلايطرق سور النفس إلا حين يظلم المساء
كأنه أشباح ميتين من أحبابنا
ثم يصير الحلمُ يأساً قاتماً وعارضاً ثقيلاً (٩١) .

حيث لاتؤكد الصفة هنا معنى الشدة فحسب ، بل تثير - فى الوقت نفسه - الإحساس بالوحشة والضياع وفقدان الرجاء .

والقتامة درجة من درجات اللون . وقد وظفها صلاح عبد الصبور توظيفا رمزيا بارعا على مانرى فى الفقرة التالية .

(سادسا) رمزية الألوان وقيمتها الأسلوبية :

لم تقتصر المزاوجات اللفظية فى شعر صلاح عبد الصبور على الأنماط السابقة ،

وإنما تعدتها إلى استغلال الصفات اللونية فى تشكيل مزاوجات تتجلى قيمتها الأسلوبية فى جعل لغته الشعرية لغة رامزة موحية ، لاسيما إذا وضعت الصفة اللونية مع اسم غير متوقع فى مزاوجة واحدة . وعدم التوقع هنا يعنى ضم الصفة إلى موصوف لم تألف اللغة وصفه بها . ولايشترط فى هذا الموصوف ـ حينئذ ـ كونه حسياً أو مجرداً ، فكلاهما وارد فى شعر صلاح عبد الصبور .

ومن أمثلة النوع الأول المزاوجة (خطو مخضر) فى قوله :

كان طفلاً عندما فرّ عن البيت وولّى
من سنين عشرة ، ذات مساء ، كان طفلا
وافتقدناه ، ناديناه فى أحلامنا
وانتظرنا خطوه المخضر فى كل ربيع
وشكونا جرحه خلاتنا (٩٢) .

وتبدو قيمة الصفة اللونية هنا فى خلق دلالات متشعبة غير مباشرة ؛ فالاخضرار رمز البركة والدعة والراحة ، وكأن الخطو المخضّر هنا هو الخطو الذى يجلب البهجة والراحة والبركة .

ومن أمثلة النوع الثانى المزاوجة (المحبة الخضراء) فى قوله :

أهل بلادى يصنعون الحب
كلامهم أنغام
ولغوهم بسّام
وحين يسغبون يطعمون من صفاء القلب
وحين يظمأون يشربون نهلة من حب
ويلغطون حين يلتقون بالسلام
ـ عليكم السلام
ـ عليكم السلام

لأن من ذرى بلادنا ترقرق السلام
وفاض من بطاحها محبة خضراء مثل نبتة الحقول (٩٣) .

حيث تكتسب المحبة لوناً يرمز إلى ما تتمتع به من خصوبة وبركة ونماء وتجدد .

والحق أن صلاح عبد الصبور قد استغل هذا اللون . فأبدعت ريشته به مزاوجات مجازية أروع إبداع وأكثر طرافة . ويتجلى هذا بوضوح في المزاوجة (الأنغام الخضراء) في قوله :

في ليلة صيف
وقع أحد الشعراء البسطاء
أنغاما ساذجة خضراء
ليناجي قلب الإلف (٩٤) .

فهو يرسم النغم باللون ، أو بعبارة أخرى : يجعلنا نسمعه بالعين .

ويلاحظ الباحث في شعر صلاح عبد الصبور أن أكثر الألوان تواردا في شعره هما الأخضر والأبيض ؛ ففضلاً عما سبق ، اشترك اللون الأخضر في مزاوجات مجازية أخرى مثل (بحر السعد الأخضر) (٩٥) وغيرها .

أما اللون الأبيض ، فإن دلالته العامة هي الصفاء والطهارة والسلام . ولكن هذه الدلالات تمتلك خصوصيتها وفقا للموصوف في كل مزاوجة ، مثل (البسمة البيضاء) (٩٦) ، أي التي لارياء فيها ، (والأفراح البيضاء) (٩٧) أي الخالصة التي لايشوبها شائبة ، و(الرقة البيضاء) (٩٨) ، أي الطاهرة العفيفة التي لاخلاعة فيها ولاسخف ، و(البشارة البيضاء) (٩٩) ، أي التي تبعث التفاؤل والأمل ، و(الكلام الأبيض) (١٠٠) ، و(الألفاظ البيض) (١٠١) ، أي التي تنشر في النفس الطمأنينة والسلام وراحة البال !

ولاتخلو قائمة الألوان فى شعر صلاح عبد الصبور من اللون الأسود ، وإن كانت مزاوجاته نادرة ، على نحو ما فى (الخوف الداجى) (١٠٢) ، التى مرت بنا ، و(الأنغام السوداوية) (١٠٣) .

ومن ناحية أخرى ، تقابلنا صفات الألوان ودرجاتها فى مزاوجات عدة . وتكاد تتساوى صفات الشحوب والدكنة مع الصفات المقابلة لها . فمـــن النـــوع الأول (الغمامة الشاحبـــة) (١٠٤) ، و(اليأس القاتم) (١٠٥) . ومن النوع الثانى (الرحمة الزهراء) (١٠٦) ، و(النـــــور الرائق) (١٠٧) .

وإذا كان شعرنا العربى قد استغل تلك الدلالات الرمزية للألوان ، واعتمد عليها فى إبداع المعنى ، على نحو مانجد فى (الوصال الأخضر) عنـــد ذى الرمة (١٠٨) ، و(النغمة الخضراء) عند الأعمى التطيلى (١٠٩) ، وابن زيدون (١١٠) ، و(الحق الأبيض) عند البهاء زهير (١١١) ، و(النغمة البيضاء) عند أبى تمام (١١٢) ، و(الأمانى البيض) عنـــــد الأعمى التطيلى (١١٣) .. إلخ ، فإن هناك بعض المزاوجات التى لاتكاد نجد لها مثيلا فى شعرنا ، مثل (النور الصدئ) فى قوله :

أنذرنا من قبل أن يجئ
بأن يوما مجدبا تقدمه
وظل يلتف على أرواحنا
حتى تهتكت خيوط نوره الصدئ (١١٤) .

وتتجلى صورة الإبداع هنا فى نقل صفة (الصدأ) من حقل دلالى يختلف اختلافا تاما عن الحقل الذى تنتمى إليه كلمة (النور) ؛ وهو نقل غير متوقع ، يبعد عن التوارد الذهنى والعاطفى المباشر . فإذا كان (الصدأ) فى المعادن ، فقد عقد الشاعر بينه وبين النور علاقة معنوية ، قد يفهم منها الدلالة على النور الضعيف الباهت ؛ فإذا كان النور يظهر ما تحته أو ماحوله ، فهو هنا نور صدئ لايمكنه ذلك .

(سابعا) المزاوجات الاسمية وقيمتها الأسلوبية :

فضلا عن وفرة المزاوجات المجازية التى تبنى من العنصرين : اسم + صفة ، تقابلنا فى شعر صلاح عبد الصبور مزاوجات أخرى تتعاقب فيها الأسماء ؛ وتبنى من اسم + اسم . وتتكون هذه المزاوجات أحيانا من محسوس + مجرد ، مثل (جذور الفرح) فى قوله :

ثم يمر ليلنا الكئيب
ويشرق النهار باعثا من الممات
جذور فرحنا الجديب (١١٥).

و(سيقان الندم) فى قوله :
سوخى إذن فى الرمل ، سيقان الندم
لا تتبعينى نحو مهجرى ، نشدتك الجحيم
وانطفئ مصابح السماء
كى لاترى سوانح الألم
ثيابى السوداء (١١٦) .

وفيهما يقوم المحسوس بوظيفته الدلالية فى تشخيص المجرد ، وفى إيشار (الجذور) و(السيقان) ما يوحى بالامتداد والتأصل .

ومن ذلك أيضا المزاوجة الطريفة (أهداب الذكرى) فى قوله :

زرنا موتانا فى يوم العيد
وقرأنا فاتحة القرآن ، ولملمنا أهداب الذكرى
وبسطناها فى حضن المقبرة الريفية (١١٧) .

حيث توحى كلمة (الأهداب) فيها بحداثة الذكرى وقصرها ومعاودتها مرة

بعد مرة (وقابل ذلك باستعمال الجذور والسيقان فى المزاوجتين السابقتين) .

وقد تبنى المزاوجة من : محسوس + محسوس . وإذا كانت المزاوجة من هذا النوع مألوفة أحيانا مثل (أجنحة الظلمة) (١١٨) ، فهى لاتخلو من الجدة والغرابة أحيانا أخرى مثـــــل (عروق الشمس) (١١٩) .

(ثامنا) مزاوجات اسمية خاصة :

فضلا عما سبق ، نجح صلاح عبد الصبور فى إبداع المعنى عن طريق الجمع بين اسمين من حقلين دلاليين مختلفين على نحو جديد ومبتكر . وإذا كان لكل كلمة فى اللغة مزاوجاتهـا المألوفة ، فإن الخيال الشعرى يخرج الشاعر - أحيانا - عن عرف اللغة إلى رؤية علاقات حتمية جديدة بين الألفاظ التى لاترتبط قط فى الاستعمال العادى .

وتأخذ هذه العلاقات فى شعر صلاح عبد الصبور أربع صور مختلفة ، هى :

(١) خلق علاقة مناسبة بين طرفى المزاوجة .
(٢) الاعتماد فى إبداع المعنى أحيانا على علاقة التضاد .
(٣) وضع الاسم فى غير موضعه المألوف أحيانا .
(٤) تسمية الشئ بغير اسمه الذى يطلق عليه عادة .

وتتجلى مهارة الشاعر فى خلق علاقة المناسبة فى اختيار الطرف الأول من المزاوجة ، الذى يؤكد معناه معنى الطرف الثانى ويجسم هيئته ، ويحوله من شئ مجرد مدرك محسوس . ومن أمثلة ذلك فى شعر صلاح عبد الصبور المزاوجات التالية :

(أ) (شراع الظن) فى قوله :
تظل حقيقةٌ فى القلب توجعه وتضنيه
ولو جفت بحار القول لم يُبحر بها خاطر

ولم ينشر شراع الظن فوق مياهها ملاح
وذلك أن ما نلقاه لا نبغيه
وما نبغيه لا نلقاه (١٢٠) .

ففى هذه المزاوجة يفاجئنا هذا التناسب العجيب الذى يخلقه الشاعر بين طرفيها ؛ فالأول يناسب الثانى من حيث دلالته الإيحائية ـ هنا ـ على التردد العاصف ، والقلق ، والانتقال من حال إلى حال .

(ب) ومن هذه المزاوجات كذلك (لقم التذكار) فى قوله :

عودوا يا موتانا
سندبر فى منحنيات الساعات هنيهات
نلقاكم فيها ، قد لاتشبع جوعا ، أو تروى ظمأ
لكن لقم من تذكار
حتى ، نلقاكم فى ليل آت (١٢١) .

ولاشك أن هذه مزاوجة (صبورية) بكر ؛ وهى توحى بالتذكر مرة بعد مرة ، كما يضع الآكل فى فمه لقمة بعد لقمة .

وقد يعتمد الشاعر على المزاوجة بين محسوسين ، ولكن تبقى مهارته فى اختيار الطرف الأول ظاهرة أيضا . ومن ذلك (حوائط الظلمة) ، فى قوله :

وهكذا مات النهار
ومال جنب الشمس ، واستدار
....
وانطفأت نوافذ المرضى ، وأنوار الجسور
فى أعين الحراس والمآذن
تكومت حوائط الظلمة فى مداخل البيوت والمخازن (١٢٢) .

حيث يتناسب الطرف الأول مع الثانى ، من حيث دلالته على الانحصار والوقوع فى أسر الظلمة التى تكومت حوائطها .

وقد يجاوز الشاعر ـ فى إبداع المعنى ـ علاقة (التناسب) بين الطرفين إلى علاقة (التضاد) ؛ أى الجمع بين الشئ وضده فى مزاوجة واحدة . ومن ذلك (جدول اللهيب) فى قوله :

لقد بلوت الحزن حين يزحم الهواء كالدخان
....
ثم بلوت الحزن حينما يفيض جدولا من اللهيب .
نملأ منه كأسنا ، ونحن نمضى فى حدائق التذكرات (١٢٣) .

فالمزاوجة هنا لاتأخذ الصورة الطردية : ١ مع ٢ ، وإنما تبدو فى صورة أخرى هى الصورة العكسية : ١ ضد ٢ ؛ فقد جمعت المصاحبة الأخيرة بين الماء (جدول) والنار (لهيب) ، أى جمعت فى الخيال الشعرى بين شيئين لا يجتمعان فى الواقع والطبيعة . وتتجلى القيمة الأسلوبية للمزاوجة هنا فى تعميق الإحساس بالمعنى عن طريق الجمع بين العناصر المتضادة ؛ فلم يعد (الجدول) ـ كما نألف ـ يثير فينا الإحساس بالراحة والسكينة والهدوء العميق ، بل تحول من الاستخدام الجديد إلى مثير للرعب والفزع والعذاب .

ومن علاقة التضاد أيضا المزاوجة (دوامة السكون) ، فى قوله :

أعود يا صديقتى لمنزلى الصغير
وفى فراشى الظنون ، لم تدع جفنى ينام
مازال فى عرض الطريق تائهون يظلعون
ثلاثة أصواتهم تنداح فى دوامة السكون
كأنهم يبكون (١٢٤) .

ففى (دوامة السكون) تتصاحب الحركة مع السكون فى آن واحد ؛ فالسكون

هنا ليس سكوناً سالباً ، بليداً ، يسمح للشاعر بأن يسمع فيه صوتاً آخر غير صوته هو ، وإنما هو سكون موجب ، حى ، متصل ، لايتوقف . ولاشك أن الخيال الشعرى هو المسئول هنا عن خلق مثل هذه المزاوجات ذات العناصر المتضادة فى الواقع ، وكأن الشاعر يريد أن يولد المعنى من اللامعنى .

وقد يلجأ الشاعر ـ أحيانا ـ إلى وضع الاسم فى غير موضعه المألوف . ويبدو ذلك فى منح ما يرى فحسب صوتاً مسموعاً ، نحو (حفيف النجوم) ، وكأنه يجمع بين ما يسمع صوته فى الأرض (الشجر) وما يرى سناه فى السمـــــاء (النجوم) :

وقالت لى :
بأن النهر ليس النهر ، والإنسان لا الإنسان
وأن حفيف هذا النجم موسيقى
وأن حقيقة الدنيا ثوت فى كهف
وأن حقيقة الدنيا هى الفلسان فوق الكف (١٢٥) .

وتداخل العناصر الكونية على هذا النحو فى اللغة الشعرية نجده كذلك فـــى (حقل السماء) ، فى قوله :

وفجأة أورق فى حقل السماء نجم وحيد
ورف فى الصمت البليد ريش طائر فريد (١٢٦) .

وتبدو تسمية الشئ بغير اسمه الذى يطلق عليه عادة فى نقـــل كلمـــة (الأسراب) من دلالتها على جماعات الطير ، إلى الدلالة على الجماعات من الناس كذلك ؛ وهو نوع من توسيع المعنى :

وفى نفس الضحى الفواح
خرجت لأنظر الماشين فى الطرقات ، والساعين للأرزاق
وفى ظل الحدائق أبصرت عيناى أسراباً من العشاق

وفى لحظة
شعرت بجسمى المحموم ينبض مثل قلب الشمس
شعرت بأننى امتلأت شعاب القلب بالحكمة (١٢٧) .

وقد يقصد إلى هذا النقل ـ أحيانا ـ للتهكم أو الاستهزاء ، كنقل كلمة (ثغاء) التى تطلق على صوت الماعز ، وإطلاقها على أصوات الندامى والمتسكعين :

ويضحكون ضحكة بلا تخوم
ويقفر الطريق من ثغاء هؤلاء (١٢٨) .

(تاسعا) التأثر بلغة الحياة اليومية :

يختلف الشعر الحديث عن الشعر التقليدى اختلافاً شديداً فى هذه المسألة . فالشعر الحديث ـ بعامة ـ قد تأثر بلغة الحياة اليومية تأثراً واضحاً ، سواء على مستوى استخدام بعض الكلمات المرتبطة بلغة الحديث اليومى ، أم على مستوى العبارات ونظام تركيب الجملة .

والذى لا شك فيه أن هذا الاتجاه إلى الإفادة من معجم العامية ونظم تراكيبها ، إنما هو انعكاس لطبيعة الموضوعات التى عالجها هذا الشعر ؛ فقد برزت فيه قضايا الإنسان ومشكلاته وتفصيلات حياته اليومية ، بما فيها من إحساس بالغربة والضياع والتعقد والاضطراب الفكرى والروحى . ولم يكن مناسباً أن يعبر عن تلك الموضوعات بلغة خطابية على طريقة الواقعية الكلاسيكية ، ولا بلغة ذاتية محافظة على طريقة الرومانسية ورموزها . وإنما كان من الضرورى التعبير عن تلك الموضوعات فى إطار واقعية جديدة . فى ضوء ذلك ، كان طبيعياً أن يبحث الشاعر الحديث عن لغة جديدة تستطيع أن تصوغ موضوعاته الحياتية الجديدة . وقد وجد رواد هذا الشعر ـ ومن أبرزهم صلاح عبد الصبور ـ فى دعوى ت . س . إليوت T. S. Eliot ما يتمشى مع نزعتهم . لقد انتهى إليوت إلى

صياغة قانونه المعروف الذى ينص على :
" أن الشعر يجب ألا يبتعد ابتعاداً كبيراً عن اللغة العادية اليومية التى نستعملها ونسمعها " (١٢٩) .

ولايعنى هذا القانون بالطبع " أن يكون الشعر نفس الكلام الذى يتكلمه الشاعر ويسمعه بحذافيره ، ولكن يجب أن يكون بينه وبين لغة الحديث فى عصره ما يجعل سامعه أو قارئه يقول : هكذا كنت أتحدث لـــو استطعت أن أتحــــدث شعراً " (١٣٠) .

لقد أكد إليوت " أننا لا نريد من الشاعر أن يقتصر على المحاكاة الحرفية لطريقته هو فى الكلام العادى ، وطريقة أسرته وأصدقائه وحيه الخاصة ، لكن ما يجده فى هذه البيئة هو المادة الغفل التى يجب أن يصنع منها شعره " (١٣١) .

وقد تمثلت هذه الدعوى فى شعرنا الحديث بعامة تمثلاً واضحاً ؛ ويقف صلاح عبد الصبور موقفاً وسطاً ، بين من اعتنق هذه الدعوى على حذر وتحرز من جيل الرواد ، مثل بدر شاكر السياب ، ومن بالغ فى تطبيقها والاعتماد عليها من الأجيال التالية ، أمثال كمال عمار ، وفتحى سعيد وغيرهما (١٣٢) . وإن كان صلاح عبد الصبور قد مال فى ديوانيه (تأملات فى زمن جريح) ، و(شجر الليل) ، إلى اللغة الشعرية المكثفة ، التى لاتأخذ من لغة الحياة اليومية إلا بقدر يسير جداً .

وعلى مستوى الألفاظ المفردة تمتلئ القائمة بألفاظ تتوارد فى لغة الحياة اليومية ، وتنأى عنها لغة الشعر التقليدى غالبا ، مثل : الاستفراغ (١٣٣) ، ورائحة الصديد (١٣٤) ، والذباب (١٣٥) ... إلخ ، أو ألفاظ ترتبط بمعجم اللغة العامية ، ويميل عنها الشاعر التقليدى إلى نظائرها التى لاتكاد العامية تعرفها ، مثل : خلطة (١٣٦) ، وقرف (١٣٧) ، ووساخــة (١٣٨) ، والأفعال (باس) (١٣٩) ، و(بص) (١٤٠) ... إلخ .
من ناحية أخرى ، تتكرر فى شعره عبارات التحية والوداع (١٤١) ، وعبارات

شعبية أخرى مثل (التبات والنبات) (١٤٢) ، وعبارات تفتتح بها الحكايات الشعبية ، مثل (كان يا ما كان) (١٤٣) ، ... إلخ .

أما التركيب النحوى فى شعر صلاح عبد الصبور ، فقد تأثر تأثراً واضحاً بنحو اللغة العامية . ومن الأمثلة على ذلك الحال المنفى بعد الفعل (مضى) فى قوله :

ومضى ، ولاحس ولا ظل كما يمضى ملاك (١٤٤) .

وكأن التركيب هنا مقيس على العبارة العامية (وراح ولا حس ولا خبر) . (وتأمل استعمال الشاعر كلمة " حس " أيضا بعد (لا) النافية) .

ولعل هذا التأثير قد امتد كذلك إلى توالى الفعلين توالياً مباشراً ، على نحو ما فى قوله :

وقفت أمامكم ورفعت كفى قائلا : هيا
هنا إنسان ...
يريد يدير فى فكيه ألفاظاً يدحرجها إلى الإنسان (١٤٥) .

وذلك كقولنا فى العامية المصرية (عايز يدّور) ، حيث يستخدم اسم الفاعل بمعنى الفعل .

وأغلب الظن أن الجمع بين (الكاف) و(مثل) فى (كمثل) ، إنما هو من تأثير لهجات الخطاب تأثيراً مباشراً .

ومن ذلك قوله :
عرفت أن قلبك الأسيان
كمثل قلبى ،

شارد يبكى على دمامة الزمان (١٤٦) .

أو قوله :
لأن الحب قهار كمثل الشعر
يرفرف في فضاء الكون .. لاتعنو له جبهة
وتعنو جبهة الإنسان
أحدثكم ـ بداية ما أحدثكم ـ عن الحب (١٤٧) .

والحق أن الجمع بين (الكاف) و(مثل) ، أو (الكاف) و(شبه) وقع فى الشعر العربى القديم . ومن ذلك قول الأعشى :
كميت يرى دون قعر الإنى كمثل قذى العين يقذى بها (١٤٨)
وقوله :
كونى كمثل التى إذ غاب وافدها أهدت له من بعيد نظرة جزعا (١٤٩)
أو قوله :
والأرض حمالة لما حمّل اللهُ وما إن ترد مافعلا
يوما تراها كشبه أردية الخمس ويوما أديمها نغلا (١٥٠)

ومع ذلك ، فإننى أحسب أن التأثير المباشر فى استخدامها إنما يرجع إلى لغة الخطاب الدارجة ، التى تأتى فيها (كمثل) فى آخر الجملة عادة ، نحو : الذهب رخص ، والدولار كمثل !

لقد ترك أسلوب الحديث اليومى والسرد أثره واضحاً فى (حجم الجملة) عند صلاح عبد الصبور ؛ إنها تطول حيث الاستغراق العاطفى أو التأمل الفكرى أو تصيد التفصيلات ، وتقصر حيث الوثبات العاطفية المفاجئة المتقطعة ، والخروج المباشر من فكرة إلى فكرة ، دون التقيد الصارم بالتنظيم والترتيب . ولنأخذ مثالاً على ذلك هذه الأسطر من قصيدة (شنق زهران ١٨ ـ ١٩) :
١ ـ وثوى فى جبهة الأرض الضياء
٢ ـ ومشى الحزن إلى الأكواخ ، تنين له ألف ذراع

٣ ـ كل دهليز ذراع
٤ ـ من أذان الظهر حتى الليل ... يالله
٥ ـ فى نصف نهار
٦ ـ كل هذى المحن الصماء فى نصف نهار
٧ ـ مذ تدلى رأس زهران الوديع

....

٨ ـ كان زهران غلاما
٩ ـ أمه سمراء ، والأب مولد
١٠ ـ وبعينيه وسامة
١١ ـ وعلى الصدغ حمامة
١٢ ـ وعلى الزند أبو زيد سلامة
١٣ ـ ممسكا سيفا ، وتحت الوشم نبش كالكتابة
١٤ ـ اسم قرية
١٥ ـ " دنشواى "
١٦ ـ شب زهران قويا
١٧ ـ ونقياً
١٨ ـ يطأ الأرض خفيفا
١٩ ـ وأليفا .

فى الأسطر السابقة يمكننا ـ فى يسر ـ ملاحظة ما يلى :

(١) تطول الجملة فى الاستهلال ، والتقديم للحكاية ، ورسم خطوطها العامة ، على نحو ما نجد فى الجزء الأول بعامة ، لاسيما الجملة الأولى والثانية ، والجملة التى تشغل السطرين ٦ ، ٧ .

(٢) مع الانتقال المفاجئ من فكرة إلى فكرة بالإخبار والوصف ، تقصر الجملة ، وتبنى ـ حينئذ ـ من وحدتين أو ثلاث وحدات صرفية ، كالجمل : أمه سمراء ـ الأب مولد ـ بعينيه وسامة ـ على الصدغ حمامة ..... الخ .

(٣) (القطع) بين عناصر الجملة ؛ وهذا القطع كالوقفة القصيرة التى يقفها

المتحدث للتفكير وتصيد ما نقص من كلامه . ونجد ذلك فى قوله : شب زهران قوياً ـ ونقياً ، يطأ الأرض خفيفا ـ وأليفا .

(٤) صياغة التشبيه البليغ عن طريق (القطع) أو الفصل بين المشبه والمشبه به ، كما نرى فى السطر الثانى ، الذى يبدو كقولنا : (آدى محمد ماشى هناك ، أسد يهز الأرض) !

(٥) فى هذه الجمل القصيرة المتوالية يختزل ما يمكن اختزاله أو إسقاطه من وحدات صرفية اعتمادا على دور السياق فى الإفهام والتوصيل . ومن ذلك الضمائر وحروف العطف والأسماء الموصولة ، أى الأدوات اللغوية الرابطة . ويبدو ذلك فى العبارات : تحت الوشم ـ نبش كالكتابة ـ اسم قرية ـ دنشواى ، فى مقابـــل : (نبش كالكتابة هو (بمثابة) اسم قرية (تدعـــى) دنشواى) .

(٦) الحرص على إفهام السامع : ويبدو ذلك هنا فى قوله : " فى نصف نهار " بعد قوله " من أذان الظهر حتى الليل " ، لتحديد المدة الزمنية تحديداً واضحاً .

(٧) إعادة بعض العبارات وتكرارها بهدف التوضيح والتأكيد كذلك ، على نحو ما نفعل فى حديثنا الحى ، ويتجلى ذلك هنا فى إعادة عبارة (فى نصف نهار) . وقد تكرر بعض الكلمات بهدف التفصيل والإضافة ، كتكـرار كلمـــة (ذراع) .

ويبدو التكرار فى شعر صلاح عبد الصبور أكثر جرأة ؛ حين تتكرر الكلمات السياقية contextual words (١٥١) فى أسطر متوالية تواليأ مباشراً ، على نحو ما نجد فى قوله مثلا :

وجه حبيبى خيمة من نور
شعر حبيبى حقل حنطة
خدا حبيبى فلقتا رمان
جيدا حبيبى مقلع من الرخام

نهدا حبيبى طائران توأمان أزغبان
حضن حبيبى واحة من الكروم والعطور
الكنز والجنة والسلام والأمان
قرب حبيبى (١٥٢) .

وهذه الأبيات ـ كما يقول الدكتور محمد النويهى ـ تستثير نظائرها من الصور والأنغام فى شعرنا الدارج ، من أمثال : عيونها .. عيون غزلان . وشعرها .. سبل جمال ، ومناخيرها .. نبقة من الشام ، وحنكها .. خاتم سليمان ، وسنانها .. لولى ومرجان ، ورقبتها .. بلاط حمام ، وصدرها .. فحلين رمان (١٥٣) . كذلك ، فقد لاحظ الدكتور النويهى ـ وهى ملحوظة ذكية صائبة ـ " أن كلمة (حبيبى) التى تتكرر فى الأبيات لها نبرة مختلفة تماماً عن نبرة كلمة (الحبيب) ، حين تأتى فى الشعر المقلد . فنبرتها هنا هى النبرة الحية الساخنة التى نسمعها فى كلامنا فى الواقع ، وفى الجيد من أغانينا " (١٥٤) .

وينبغى الإشارة هنا إلى أن تمثل لغة الحديث اليومى على هذا النحو ، قد زود شعر صلاح عبد الصبور بقيمة أسلوبية إضافية ، تبدو فى المناسبة الذكية الواعية بين طبيعة الموضوعات وطبيعة اللغة المستخدمة للتعبير عن تلك الموضوعات . وفى ديوانيه (تأملات فى زمن جريح) و(شجر الليل) ، اللذين يغلب عليهما الطابع الصوفى الفلسفى التأملى ، يضعف التأثر بلغة الحياة اليومية إلى حد كبير ، وإن ظل النسيج العام لشعره مصطبغا بهذه اللغة . وفى الحالين : التمثل فى الدواوين الأخرى ، وضعفه فى هذين الديوانين ، تبقى المناسبة كامنة ـ باختصار ـ فى مراعاة الحدث الكلامى speech-event للمقام speech-situation ، أو بالعبارة المشهورة : مراعاة الكلام لمقتضى الحال .
أو ليس ذلك جوهر البلاغة ؟

(عاشرا) التكرار وقيمه الأسلوبية :

يعد التكرار repetition ظاهرة لغوية من حيث اعتماده ـ فى صوره البسيطة

والمركبة - على العلاقات التركيبية syntagmatic relations بين الكلمات والجمل . وهو يعد - فى علو معدلات تكراره - وسيلة بلاغية rhetorical device ذات قيم أسلوبية مختلفة .

ويمكننا - وفقا للتصنيف العام عند أولمان (١٥٥) - التمييز بين نمطين أساسيين للتكرار فى شعر صلاح عبد الصبور :

(الأول) التكرار البسيط simple repetition .
و(الآخر) الأنماط المركبة للتكرار complex patterns of repetition .
وإذا كان هذا التصنيف يجرى على أساس تركيبى ، فإن لكل نمط مما سبق صوراً بلاغية أخرى .

أما النمط الأول ، فيمكن أن نجعله لتكرار الكلمة - أيا كان الجنس الصرفى الذى تنتمى إليه - فى جملة واحدة أو فى عدة جمل متوالية . ويمكننا - على أساس شكل التكرار وقيمته الأسلوبية معا - أن نجد لهذا النمط فى شعر صلاح عبد الصبور صوراً صغرى متعددة :

(١) تكرار الكلمة - السياق contextual-word ، على نحو ما رأينا فى تكرار كلمة (حبيبى) مثلا فى قصيدة (أغنية حب) السابقة . وتبدو قيمته هنا فى إبراز أهمية الكلمة المكررة فى السياق ، وجعلها بمثابة (المركز) الذى يدور حوله الحديث .

وقد تلعب الكلمة - السياق دوراً أخطر من ذلك ، فتكون كالنغمة الأساسية key-note التى تصور المشهد بكامله ، وتعبر عن جو القصيدة العام . ومن ذلك تكرار كلمة (حياة) فى قوله :

وأتى السياف مسروراً وأعداء الحياة
صنعوا الموت لأحباب الحياة
وتدلى رأس زهران الوديع

قريتى من يومها لم تأتدم إلا الدموع
قريتى من يومها تأوى إلى الركن الصديع
قريتى من يومها تخشى الحياة
كان زهران صديقا للحياة
مات زهران وعيناه حياة
فلماذا قريتى تخشى الحياة ؟ (١٥٦) .

ويعرف هذا النمط ـ على المستوى التركيبى الخاص ـ باسم Epipher أى تكرار اللفظ فى نهاية عدة جمل أو أجزاء من الجمل Satzteile يتلو بعضها بعضاً توالياً غير مباشر (١٥٧) .

ولكننا نلاحظ ـ من ناحية أخرى ـ تكرار (قريتى ...) لارتباط الكلمة ـ السياق بها ، أو لارتباطها بالكلمة السياق . وتكرارها هنا جاء فى بداية عدة جمل متوالية ؛ وهذا الشكل يعرف باسم Anapher (١٥٨) .

فإذا انتقلنا إلى التفسير الأسلوبى ، رأينا أن كلمة (حياة) قد تكررت فى الأسطر التسعة السابقة ست مرات . وهى لاتلعب دورها هنا أساساً من مجرد التكرار العددى ، وإنما هى التى تقوم بدور (المقابل) للحالة الشعورية المسيطرة . إن الخوف هنا ليس خوفا من الموت ، كما تقضى الطبيعة الإنسانية ، وإنما هو خوف من الحياة . ولذلك يرتكز الشاعر على كلمته المكررة للحض على البقاء والترغيب فى الحياة ، ونفى الخوف منها . وقد عبر الشاعر عن ذلك بوسائل بلاغية مختلفة :

(أ) المقابلة بين أعداء الحياة وأحباب الحياة .
(ب) التعلق بالحياة وأسبابها وإن تسلط الموت ، ويبدو ذلك فى عبارة :
مات زهران وعيناه حياة .
و(زهران) هنا هو الرمز الذى يجسد معانى الصراع ضد الموت (ولاحظ إيثار " العينين " هنا) .

(جـ) الاستنكار والتوبيخ فى عبارة :
فلماذا قريتى تخشى الحياة ؟
ومن الأمثلة على هذا النمط كذلك كلمة (انكسار) فى قوله :

هجم التتار
ورموا مدينتنا العريقة بالدمار
....
والأفق مختنق الغبار
وهناك مركبة محطمة تدور على الطريق
والخيل تنظر فى انكسار
الأنف يهمل فى انكسار
العين تدمع فى انكسار
والأذن يلسعها الغبار (١٥٩) .

هنا يسيطر مشهد الدمار الذى ألحقه التتار بتلك المدينة العريقة ، وتسهم كلمة (انكسار) هنا فى تعميق الحالة الشعورية المسيطرة ؛ وهى الحقد والثورة والغضب لهذا الدمار ، لا بدلالتها فحسب ، بل بتكرارها كذلك فى جمل قصيرة متوالية ، لتصوير الانفعال الحاد بهذا المشهد .

ولاشك أن هنالك وسائل تعبيرية أخرى مساعدة ، هى :

(أ) إهمال واو العطف فى الجمل المشتملة على الكلمة المكررة ، على نحو يظهر التوالى المفاجئ السريع لجزئيات المشهد .
(ب) الإخبار فى هذه الجمل المتوالية بالفعل المضارع ، الذى يقوم بوظيفة تصوير الحدث واستحضاره :
الخيل تنظر ـ الأنف يهمل ـ العين تدمع .
(جـ) اشتمال كلمة (انكسار) ذاتها على الراء فى آخرها ؛ وهو يوصف بأنه (صـــوت مكرر) .

(٢) تكرار الكلمة للتعبير عن انفعال معين ، بدلاً من التعبير على نحو منطقى يحكمــه (الحصر) المفَرّغ . إنه ـ كما يقول فندريس ـ تعبير عن الانفعال الذى يصحب التعبير عن عاطفة قد دفعت إلى أقصاها (١٦٠) . هذه العاطفة لا يناسبها ـ حينئذ ـ الحد والحصـر والتقييد . وهو يمد العبارة بزيادة فى القوة ، ويدل على الوفرة ومجاوزة الحدّ المألوف . ويمكننا أن نسمى هذا النوع باسم (التكرار الانفعالى) . ومن أمثلته تكرار الفعل (تسيل) فى قول الشاعر :

ومات أبى ، والدموع تسيل على وجنتيه
وفى كفه مزقة من رداء حرير (١٦١) .

أو تكرار الفعل (صفر) فى قوله :
فى قلب العاجز ماذا يلقى العاجز
ماذا يهب العريان إلى العريان
إلا الكلمة
والجلسة فى الركن النائى ،
قزمين ودودين
صفرا صفرا ، حتى دقا (١٦٢) .

وذلك فى مقابل (تسيل فى غزارة ، أو غزيرة ، أو تظل تسيل ، ونحــو ذلك) ، أو(صفرا جداً) ونحوه ، مما لا يخفى ما فيه من (فتور) فى الإحساس . و(نثرية) فى الصياغة .

أما التكرار المركب ، فله كذلك عدة صور فرعية منها :

(١) تكرار عبارة أو جملة بذاتها ، أو إعادة صياغتها مرة أخرى عن طريق التغيير فى العلاقات التركيبية بين عناصر الجملة ، بالتقديم أو التأخير أو الحذف أو الإضافة ... الخ . ومن النوع الأول ، وهو الشائع فى شعر صلاح عبــد الصبور ، وفى الشعر الحديث بعامة ، لا سيما فى نهاية المقاطع أو نهاية القصيدة

(التى تكون غالبا جملة المطلع) قوله :

أين أعلق تذكاراتى
والحائط منهار ؟
أين أسمر حزنى ، شغفى
أفراحى ، ولهى ، لهفى
والحائط منهار ؟ (١٦٣) .

حيث يكون تكرار الجملة الحالية (والحائط منهار) كالنور العالى الذى يقوم بوظيفة التحذير والتنبيه حين يكون الإحساس بالتردد والحيرة . ولاشك أن فى هذه الأسطر عوامل لغوية مساعدة لنقل هذا الإحساس ، كالاستفهام ، وتزاحم الكلمات الدالة على إحساسات متناقضة .

وقد لاتتكرر الجملة بذاتها أحيانا ، وإنما يعتورها التغير اللفظى الذى يعكس التغير فى الشعور والانفعال ، أو بعبارة أخرى ، يعتورها التعديل اللغوى الذى يعكس التعديل فى مسار العاطفة ، كقوله :
جارتى مدت من الشرفة حبلا من نغم
نغم قاس ، رتيب الضرب ، منزوف القرار
....
بيننا ياجارتى بحر عميق
بيننا بحر من العجز رهيب وعميق (١٦٤) .

فقد عدّل التركيب (بحر عميق) للإحساس بنقصان ما يلزم التعبير عنه ، وهو تحديد جنسه ووصفه بصفة أخرى .

وقد يأخذ هذا النوع من التكرار صورة أخرى ، هى التكرار لا للحاجة إلى الإضافـــة والتعديل ، بل للرغبة فى التأكيد ، كقوله :
طفلنا الأول قد عاد إلينا

بعد أن تاه عن البيت سنينا

. . . .

كان طفلا عندما فر عن البيت وولى

من سنين عشرة ، ذات مساء ، كان طفلاً (١٦٥) .

فلاشك أن (كان طفلا) الثانية ليست فضلة أو زائدة عن الحاجة ؛ لأنها ليست (كان طفلا) الأولى ؛ فبالرغم من أنها هى هى (كان طفلا) الأولى فى اللفظ ، إلا أنها ليست هى هى (كان طفلا) الأولى فى المعنى ، فإذا كانت الأولى لمجرد الإخبار ، فالثانية وسيلة بلاغية للتأكيد . وهى أبلغ من أية وسيلة نحوية أخرى للتأكيد .

(٢) ويدخل فى التكرار المركب كذلك تكرار الجملة على نحو يختلف عما سبق . فالانتباه هنا لا يتجه إلى الجملة المكررة بأسرها بقدر مايتجه إلى التصرف فى تغيير موقع إحدى كلماتها ووظيفتها النحوية . ويعرف هذا النمط باسم التكرار عن طريق التلاعب اللفظى . ومن ذلك قول صلاح عبد الصبور :

أنا رجعت من بحار الفكر دون فكر

قابلنى الفكر ، ولكنى رجعت دون فكر

أنا رجعت من بحار الموت دون موت

حين أتانى الموت ، لم يجد لدى ما يميته

وعدت دون موت (١٦٦) .

فالجملتان المكررتان هنا هما :

رجعت دون فكر

و

رجعت / عدت دون موت

وأحسب أن انتباهنا لايوجه هنا إلى تكرار هاتين الجملتين بكاملهما ، بقدر ما يوجه إلى التلاعب اللفظى بكلمة (فكر) فى الأولى ، و(موت) فى الثانية

(ولاحظ التمهيد لتكرار الجملة الأولى بـ : قابلنى الفكر ، والتمهيد لتكـرار الثانية بـ : حين أتانى الموت ... إلخ) .

وقد يأخذ التكرار عن طريق التلاعب اللفظى Wiederholung mit Hilfe von Wortspielen صورة فرعية أخرى ، حيث تظهر الكلمات هنا تشابهـاً صوتياً ، وأصلاً اشتقاقياً واحداً ، مع اختلافات صرفية (١٦٧) .

ومن ذلك قوله :

وأعلم أنكم كرماء

وأنكم تحبون القريض وأهله الشعراء

وأنكم ستغتفرون لى التقصير عن سبق إلى تعبير

وعن تدوير ما يمتد فى الدنيا إلى كلمات

....

وعن تنغيم هذا الزمن الموحش موسيقى

وعن وحشة موسيقى السماء بقلبى الموحش (١٦٨) .

(٣) ومن التكرار المركب أيضا هذا النمط الذى يشبه (الفلاش باك flash-back) . وتقدم لنا قصيدة (أبى) هذا النوع ؛ فهى تبدأ بجملة تلخص جوهر الحدث الذى تحكيه أو خلاصته . ثم تتوالى الجمل الأخرى التى تصور أحـد مشاهده ، فإذا ما انتهت تلك الجمل ، تكررت الجملة الأولى ، ثم يستأنف مشهداً آخر جديداً ، وهكذا . والجملة المكررة معطوفة بالواو على محذوف ، ويعبر عن ذلك بالنقط الثلاث . والمحذوف هو ـ بطبيعة الحال ـ الحكاية بكاملها التى يحكيها لنا بعد ذلك تفصيلاً فى مشاهدها المختلفة .

تبدأ القصيدة بجملة :

..... وأتى نعى أبى هذا الصباح

ثم تتوالى جزئيات المشهد الأول :

نام فى الميدان مشجوج الجبين

حوله الذؤبان تعوى والرياح

ورفاق قبلوه خاشعين

وبأقدام تجر الأحذية
وتدق الأرض فى وقع منفر
طرقوا الباب علينا
فتتكرر هذه الجملة :
وأتى نعى أبى (١٦٩) .

وهكذا بعد انتهاء كل مشهد . والمشهد الواحد هنا كالقصة أو الفيلم السينمائى . وليست الجملة التى يبدأ بها أول الخيط ، ولكنها آخره المقلوب .

(٤) ومن أنماط التكرار المركب بالإضافة إلى ما سبق ، ما يمكن أن نسميه باسم (التكرار التصويرى) ، قياساً على (الموسيقى التصويرية) ، حيث يلعب تكرار الجملة اللغوية عند الشاعر دور الموسيقى التصويرية بعينه فى الفيلم السينمائى . ولنتأمل مثلاً على ذلك تكـــرار (مطر يهمى ، وبرد ، وضباب فى قوله :

كان فجراً موغلاً فى وحشته
مطر يهمى ، وبرد ، وضباب
ورعود قاصفة
قطة تصرخ من هول المطر
وكلاب تتعاوى
مطر يهمى ، وبرد ، وضباب (١٧٠) .

فالأصوات تتوالى : قصف الرعود ، وصراخ القطة ، وعواء الكلاب . وكل صوت منها يعبر عن حدث جديد ، أما الخلفية فلاجديد فيها ولاتغيير ؛ فمازال المطر يهمى ، ومازال البرد والضباب .

(٥) وهناك نمط آخر طريف للتكرار يختلف عما سبق ، يتمثل فى المحافظة على الجملة الأساسية مع اختزال أحد مكونات الجملة المكررة فى كل سطر حتى

تتلاشى ، ثم يبدأ (العد التنازلى) لمكونات الجملة الرئيسية ، حتى تنتهى بأصغر مكوناتها التى يسمح بها النظام النحوى . ونجد ذلك فى قول صلاح عبد الصبور :

أرتد إلى هذى الفكرة كل مساء
مثل صدى يرتد إلى صوت
....
تبغى أن تعرفها ياجاسوس الوقت ؟
لا ، إنى أكتمها عنك
بل إنى فى الحق
لا أعرف كيف أعبر عنها لك
لاشئ يعينك .... لاشئ يعينك
لاشئ يعينك ...... لاشئ يعين
لاشئ يعينك ، لاشئ
لاشئ يعينك
لاشئ
لا ... (١٧١) .

وأحسب أن هذا النمط من التكرار ليس (تشكيلاً بصرياً) مجرداً ، وإنما هو وسيلة تعبيرية وموسيقية مهمة ؛ إنه يشبه - إلى حد كبير - (القفلة الموسيقية) التى تسبق ، أو يمهد لها ، باختزال مدة (الاستغراق الزمنى) للجملة الموسيقية كاملة ؛ فتكون النغمة هادئة ، بطيئة ، متكسرة ، حتى تنتهى الجملة بأصغر وحداتها النغمية .

وأود أن أشير هنا إلى محاولة الشعر الحديث استغلال طريقة الكتابة فى جعلها وسيلة إيضاحية لأداء جزء معين من القصيدة على النحو الذى يريده الشاعر ؛ لنشترك معه فيما يحس به . ومن أمثلة ذلك فى شعر صلاح عبد الصبور قوله :

أحسّ أنى خائف ،

وأن شيئا فى ضلوعى يرتجف
وأننى أصابنى العى ، فلا أبين
وأننى أوشك أن أبكى
وأننى ،
سقطت ،
فى ،
كمين (١٧٢) .

فلاشك أن الفصل بين الكلمات التى تتألف منها الجملة على هذا النحو وانفراد كل كلمة منها بسطر كامل ، على غير ماهو مألوف ، بل على غير مايسمح به النظام النحوى العادى ، إنما هو (كالتصوير البطئ) لحدث السقوط حيث يكون من الضرورى هنا أن نقرأ كل كلمة من تلك الكلمات ، بإشباع أصوات اللين ، والوقوف عليها وقفة قصيرة .

وهكذا يجعل الشاعر من طريقة الكتابة عنصراً أسلوبياً تعبيرياً خارجياً ، أى لايعتمد على اللغة ذاتها . إنه تصوير ـ بالكتابة ـ للمدة الزمنية التى تتخلل النطق بهذه الكلمات عندمـــــا (يقتضى الحال) نطقها على هذا النحو .

الهوامش

(١) انظر :
Seidler , Herbert , Allgemeine Stilistik , Zweite Auflage , Goettingen (1963) , S. 58 .

(٢) انظر فى ذلك بالتفصيل :
Enkvist , Nils Erik , Linguistic Stylistics , Mouton , The Hague-Paris (1973) p. 25 .

(٣) انظر :
Enkvist , p. 34 .

(٤) المرجع السابق ص ٢٦ ، ٢٧ .
(٥) المرجع السابق ص ٣٤ .
(٦) فى تفصيل ذلك انظر :
Seidler , S. 74 .

(٧) بتصرف عن المرجع السابق ، ص ٧٢ ، ٧٣ .

(٨) صلاح عبد الصبور : أغنية ولاء ، الأعمال الكاملة ، دار العودة - بيروت ، طبعة أولى (١٩٧٢) ص ١٠١ .

(٩) أقول لكم ، أحبك ، ص ١٤٦ .

(١٠) أقول لكم ، الظل والصليب ، ص ١٥٠ . وأنظر أمثلة أخرى ص ٢٤١ ، ٢٤٢ ، ٢٤٣ ، ٢٥١ ، ٢٥٨ ، ٣١١ ، ٣١٢ ، ٣٢٠ ، ٣٢١ ، ٣٣١ ، ٣٤٠ .

(١١) أحلام الفارس القديم ، ديوان أحلام الفارس القديم ، ص ٢٤٢ - ٢٤٤ ، وقارن ، ص ٩٥ ، ٢٤٤ .

(١٢) أحلام الفارس القديم ، أغلى من العيون ، ص ٢٤١ .

(١٣) الناس فى بلادى ، ذكريات ، ص ٥٥ .

(١٤) الناس فى بلادى ، الشهيد ، ص ٩٨ .

(١٥) أقول لكم ، الحرية والموت ، ص ١٦٧ .

(١٦) الناس فى بلادى ، أناشيد غرام ، ص٧١ ، وأنظر أيضا ص ٧٧ من القصيدة نفسها .

(١٧) انظر ص ٦٨ ، ٨٦ ، ٨٧ ، ٢٤٣ .

(١٨) انظر ص ٨٥ .

(١٩) انظر ص ١٧٠ .

(٢٠) انظر ص ٣٠٣ ، ٣٠٥ .

(٢١) انظر ص ١١٨ ، ٣١٠ ، ٣٣٢ .

(٢٢) انظر ص ١٧٥ .

(٢٣) الناس فى بلادى ، الرحلة ، ص ٤٤ .

(٢٤) انظر ص ٦٨ .

(٢٥) انظر ص ٧٥ .

(٢٦) انظر ص ٧٨ .

(٢٧) انظر ص ٨٢ .

(٢٨) انظر ص ٧٥ .

(٢٩) الناس فى بلادى ، مرتفع أبدا ، ص ٨٩ .

(٣٠) الدكتور / سعد مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، دار الفكر العربى ، الطبعة الثانية ١٤٠٤ - ١٩٨٤) ص ٦٥ .

وعن التعريف بالمعادلة واستخداماتها انظر ص ٥٩ وما بعدها .

(٣١) المرجع السابق ، ص ٦٥ .

(٣٢) الناس فى بلادى ، الملك لله ، ص ٥٨ ، ٥٩ .

(٣٣) الناس فى بلادى ، رسالة إلى صديقة ، ص ٧٨ .

(٣٤) اللغة ، ترجمة عبد الحميد الدواخلى ومحمد القصاص ، مكتبة الأنجلو المصرية ص ٢٠١ .

(٣٥) Fleischer , Wolfgang-Michel , Georg , Stilistik der deutschen Gegenwartssprache , Leipzig (1977) , S. 101 .

(٣٦) المرجع السابق ص ١٠٢ .

(٣٧) المرجع السابق ص ١٠٣ .
(٣٨) أقول لكم . كلمات لاتعرف السعادة ، ص ١١٥ .
(٣٩) أقول لكم ، الحرية والموت ، ص ١٦٩ .
(٤٠) الناس فى بلادى ، أناشيد الغرام ، ص ٧٠ .
(٤١) شجر الليل ، فصول منتزعة ، ص ٤٧ ، ٤٨ .
(٤٢) الأعمال الكاملة ، ديوان أنشودة المطر ، سربروس فى بابل ، ص ٤٨٣ .
(٤٣) الناس فى بلادى ، أبى ، ص ٢٣ ، ٢٤ .
(٤٤) الناس فى بلادى ، أبى ، ص ٢٦ .
(٤٥) تأملات فى زمن جريح ، حديث فى المقهى ، ص ٣١٩ ، ٣٢٠ .
(٤٦) الناس فى بلادى ، رحلة فى الليل ، ص ٧ .
(٤٧) الناس فى بلادى ، رحلة فى الليل ، ص ٨ .
(٤٨) الناس فى بلادى ، سأقتلك ، ص ٩٤ .
(٤٩) الناس فى بلادى ، السلام ، ص ٣٤ .
(٥٠) Seidler , S. 148 .
(٥١) الناس فى بلادى ، السلام ، ص ٣٣ .
(٥٢) أحلام الفارس القديم ، أغلى من العيون ، ص ٢٤٠ .
(٥٣) الناس فى بلادى ، رسالة إلى صديقة ، ص ٨٠ .
(٥٤) الناس فى بلادى ، أناشيد غرام ، ص ٧٦ .
(٥٥) الناس فى بلادى ، الملك لك ، ص ٥٨ .
(٥٦) أقول لكم . كلمات لاتعرف السعادة ، ص ١١٥ .
(٥٧) أحلام الفارس القديم ، أحلام الفارس القديم ، ص ٢٤٣ .
(٥٨) الناس فى بلادى ، الملك لك ، ص ٦٠ .
(٥٩) أقول لكم ، العائد ، ص ١٣٤ .
(٦٠) أحلام الفارس القديم ، أغنية الليل ، ص ٢٠٠ .
(٦١) الناس فى بلادى ، هجم التتار ، ص ١٥ ، ١٦ .
(٦٢) أقول لكم ، الظل والصليب ، ص ١٥٣ .
(٦٣) الناس فى بلادى ، الحزن ، ص ٣٧ .
(٦٤) أقول لكم ، العائد ، ص ١٣٥ .
(٦٥) أحلام الفارس القديم ، أغلى من العيون ، ص ٢٣٩ .
(٦٦) شجر الليل ، ٤ أصوات ليلية ، ص٨٥ .
(٦٧) شجر الليل ، ٤ أصوات ليلية ، ص٨٢ .
(٦٨) أحلام الفارس القديم ، الحب فى هذا الزمان ، ص ٢٢٢ .
(٦٩) أقول لكم ، الحب ، ص ١٦٢ .
(٧٠) الناس فى بلادى ، أغنية حب ، ص ٦٨ .

(٧١) أحلام الفارس القديم ، الصمت والجناح ، ص ٢١٧ .
(٧٢) شجر الليل ،٤. أصوات ليلية للمدينة المتألمة ، ص ٧٩ .
(٧٣) شجر الليل ، البحث عن وردة الصقيع ، ص ٢٥ .
(٧٤) تأملات في زمن جريح ، عود إلى ماجرى ذلك المساء ، ص ٢٨٩ ، ٢٩٠ .
(٧٥) انظر ديوانه ، دار العودة ، بيروت (بدون تاريخ) شاعر الشهور ، ص ٣٧٠ .
(٧٦) انظر وراء الغمام ، الأعمال الكاملة ، دار الشروق ، طبعة أولى (١٤٠٣ هـ ـ ١٩٨٣ م) ، ص ٩٧ .
(٧٧) ديوانه ، شرح وتعليق الدكتور شاهين عطية ، دار صعب ، بيروت (بدون تاريخ) ، ص ٩٦ .
(٧٨) ديوانه ، تحقيق عمر محمد الأسعد ، دار الفكر ، طبعة أولى (١٩٦٩) قصيدة (=ق) ١٣ بيتاً (= ب) ٣ صفحة (= ص) ١٥٩ .
(٧٩) ديوانه ، ١٦٩/٢١/١٤ .
(٨٠) وراء الغمام ، ص ١١ .
(٨١) ديوانه ، بشرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي ، صاحب الأصمعي ، تحقيق الدكتور عبد القدوس أبو صالح ، دمشق (١٩٧٢ ـ ١٩٧٣) ، ٩٨٩/١٤/٣٠ .
(٨٢) الشوقيات ، المكتبة التجارية الكبرى ، مصر ، جـ ١ (١٩٧٠) صدى الحرب ، ص ٤٢ .
(٨٣) أقول لكم ، أغنية خضراء ، ص ١٢٦ .
(٨٤) أقول لكم ، الألفاظ ، ص ١٢٠ .
(٨٥) تأملات في زمن جريح ، استطراد أعتذر عنه ، ص ٢٨٣ .
(٨٦) Behrmann , Alfred , Einfuehrung in die Analyse von Verstexten , 2., Auflage , Sammlung Metzler Bd. 89 , Stuttgart (1974) S. 53 .
(٨٧) انظر مثلا : أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني ، شرح وتعليق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة القاهرة ، جـ ٢ ، ص ٢٢٠ ، ٢٥٨ ، ٢٧٠ ، ٢٨٦ وقارن : التلخيص في علوم البلاغة ، للقزويني ، ضبطه وشرحه : عبد الرحمن البرقوقي ، المكتبة التجارية الكبرى بمصر ، ص ٢٩٥ .
(٨٨) أحلام الفارس القديم ، أغنية إلى الله ص ٢٠٨ .
(٨٩) Ullmann , Stephen , Meaning and Style , Oxford (1973) p. 60 .
(٩٠) شجر الليل ، تقرير تشكيلي عن الليلة الماضية ، ٩٨ .
(٩١) أحلام الفارس القديم ، أغنية إلى الله ، ص ٢٠٥ ، ٢٠٦ .
(٩٢) أقول لكم ، العائد ، ص ١٣٤ .
(٩٣) الناس في بلادي ، سأقتلك ، ص ٩٦ .
(٩٤) أحلام الفارس القديم ، رسالة إلى سيدة طيبة ، ص ٢٢٤ .
(٩٥) أقول لكم ، أغنية خضراء ، ص ١٢٧ .
(٩٦) الناس في بلادي ، السلام ، ص ٣٣ .
(٩٧) الناس في بلادي ، الحزن ، ص ٣٩ .

(٩٨) الناس فى بلادى ، سأقتلك ، ص ٩٧ .
(٩٩) أحلام الفارس القديم ، أغلى من العيون ، ص ٢٣٩ .
(١٠٠) تأملات فى زمن جريح ، استطراد أعتذر عنه ، ص ٢٨٣ .
(١٠١) أقول لكم ، كلمات لاتعرف السعادة ، ص ١١٥ .
(١٠٢) شجر الليل ، ٤ أصوات ليلية ، ص ٧٩ .
(١٠٣) أحلام الفارس القديم ، رسالة إلى سيدة طيبة ، ص ٢٢٤ .
(١٠٤) الناس فى بلادى ، السلام ، ص ٣٣ .
(١٠٥) أحلام الفارس القديم ، أغنية إلى الله ، ص ٢٠٦ .
(١٠٦) الناس فى بلادى ، سأقتلك ، ص ٩٧ .
(١٠٧) أحلام الفارس القديم ، لوركا ، ص ٢٢٩ .
(١٠٨) ديوانه : ٣١٥/١٥/١٠ .
(١٠٩) ديوانه ، تحقيق الدكتور إحسان عباس ، نشر وتوزيع دار الثقافة ، بيروت (١٩٦٣) ، ١٣/٥/٤ .
(١١٠) ديوانه ، ٢٦١ ، ٢٨٨ .
(١١١) ديوانه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد طاهر الجبلاوى ، دار المعارف ، سلسلة ذخائر العرب (٥٣) (١٩٧٧) ، ص ٥٤ ، ١٦١ .
(١١٢) ديوانه ، ص ٧٨ .
(١١٣) ديوانه : ٢٤/١٨/٨ .
(١١٤) شجر الليل ، ٤ أصوات ليلية للمدينة المتألمة ، ص ٨٣ .
(١١٥) أحلام الفارس القديم ، أغنية إلى الله ، ص ٢٠٨ .
(١١٦) أحلام الفارس القديم ، الخروج ، ص ٢٣٦ .
(١١٨) تأملات فى زمن جريح ، زيارة الموتى ، ص ٣١٤ .
(١١٩) تأملات فى زمن جريح ، انتظار الليل والنهار ، ص ٣٠٤ .
(١٢٠) أحلام الفارس القديم ، مذكرات الصوفى بشر الحافى ، ص ٢٦٦ .
(١٢١) تأملات فى زمن جريح ، زيارة الموتى ، ص ٣١٦ .
(١٢٢) تأملات فى زمن جريح ، انتظار الليل والنهار ، ص ٣٠٢ .
(١٢٣) أحلام الفارس القديم ، أغنية إلى الله ، ص ٢٠٧ ، ٢٠٨ .
(١٢٤) الناس فى بلادى ، رحلة فى الليل ، ص ٨ .
(١٢٥) أقول لكم ، القديس ، ص ١٧٦ .
(١٢٦) أحلام الفارس القديم ، الصمت والجناح ، ص ٢١٧ ، ٢١٨ .
(١٢٧) أقول لكم ، القديس ، ص ١٧٧ .
(١٢٨) الناس فى بلادى ، رحلة فى الليل ، ص ٨ .
(١٢٩) من مقالته : موسيقى الشعر ، التى ترجمها الدكتور محمد النويهى فى كتابه (قضية الشعر الجديد ، مكتبة الخانجى ، دار الفكر ، طبعة ثانية (١٩٧١) ، ص ١٩) .

(١٣٠) المرجع السابق ص ٢١ .

(١٣١) المرجع السابق ص ٢٢ .

(١٣٢) انظر دراسة لى فى هذا الموضوع بعنوان : لغة الحياة اليومية وتأثيرها فى البناء اللغوى للشعر الحر ، مجلة إبداع ، العدد السابع ، يوليه (١٩٨٦) ، ص ٢٥ ـ ٣٠ .

(١٣٣) تأملات فى زمن جريح ، استطراد أعتذر عنه ص ٢٨٢ .

(١٣٤) الناس فى بلادى ، هجم التتار ، ص ١٦ .

(١٣٥) تأملات فى زمن جريح ، مرثية رجل تافه ، ص ٣١ .

(١٣٦) أحلام الفارس القديم ، مذكرات الملك عجيب بن الخصيب ، ص ٢٥٩ .

(١٣٧) أحلام الفارس القديم ، مذكرات الملك عجيب ، ص ٢٥٩ .

(١٣٨) تأملات فى زمن جريح ، مرثية رجل تافه ، ص ٣١ .

(١٣٩) تأملات فى زمن جريح ، مرثية رجل تافه ، ص ٣١ .

(١٤٠) تأملات فى زمن جريح ، مرثية رجل تافه ، ص ٣١ .

(١٤١) انظر أمثلة ص ٧ ، ٨ ، ١٣ ، ٢٩٦ .

(١٤٢) الناس فى بلادى ، رحلة فى الليل ، ص ١٢ .

(١٤٣) الناس فى بلادى ، شنق زهران ، ص ٢٠ .

(١٤٤) الناس فى بلادى ، السلام ، ص ٣٤ .

(١٤٥) أقول لكم ، من أنا ، ص ١٥٩ .

(١٤٦) شجر الليل ، وقال فى الفخر ، ص ٩٣ .

(١٤٧) أقول لكم ، الحب ، ص ١٦١ ، وأنظر أمثلة أخرى : الناس فى بلادى ، رسالة إلى صديقة ، ص ٨٢ .

(١٤٨) ديوانه ، دار صادر ـ بيروت (١٩٦٦) ، ص ٢٥ .

(١٤٩) المرجع السابق ، ص ١٠٦ .

(١٥٠) نفسه ، ص ١٧٠ .

(١٥١) وهى الكلمات التى يرتبط معدل تكرارها بموضوع العمل اللغوى ذاته ، ولاتمثل ميلا أسلوبياً أو نفسياً :

Ullmann , Stephen , Meaning and Style , p. 73 .

(١٥٢) الناس فى بلادى ، أغنية حب ، ص ٦٧ .

(١٥٣) قضية الشعر الجديد ، ص ١٠٥ .

(١٥٤) المرجع السابق ، ص ١٠٥ .

(١٥٥) Ullmann , Stephen , Op. cit., p. 61 .

(١٥٦) الناس فى بلادى ، شنق زهران ، ص ٢٢ .

(١٥٧) Fleischer-Michel , Stilistik , S. 168 .

(١٥٨) المرجع السابق ، ص ١٦٨ .

(١٥٩) الناس فى بلادى ، هجم التتار ، ص ١٤ ـ ١٥ .

(١٦٠) فندريس ، اللغة ص ١٩٩ .

(١٦١) أحلام الفارس القديم ، مذكرات الملك عجيب بن الخصيب ، ص ٢٥٥ .
(١٦٢) تأملات فى زمن جريح ، يالجمى .. يالجمى الأوحد ، ص ٣٣٣ .
(١٦٣) شجر الليل ، تأملات ليلية (المقطع الثالث) ، ص ١٥ .
(١٦٤) الناس فى بلادى ، لحن ، ص ٦٤ .
(١٦٥) أقول لكم ، العائد ، ص ١٣٤ .
(١٦٦) أقول لكم ، الظل والصليب ، ص ١٤٩ .
(١٦٧) انظر فى تفصيل ذلك :

Fleischer und Michel , Stilistik , S. 170 .

(١٦٨) أقول لكم ، أقول لكم ١ ـ من أنا ؟ ص ١٥٨ .
(١٦٩) الناس فى بلادى ، أبى ، ص ٢٣ .
(١٧٠) الناس فى بلادى ، أبى ، ص ٢٣ ، ٢٤ .
(١٧١) شجر الليل ، تأملات ليلية ، ص ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ .
(١٧٢) شجر الليل ، تأملات ليلية ، ص ١٢ .

تزاوج الاستطيقى والأيديولوجى
فى الخطاب الشعرى
" نموذج من محمود درويش "

قصيدة : بين حلمى وبين اسمه كان موتى بطيئاً

باسمها أتراجع عن حلمها . ووصلت أخيراً إلى
الحلم . كان الخريف قريباً من العشب .
ضاع
اسمها بيننا .. فالتقينا .
لم أسجل تفاصيل هذا اللقاء السريع . أحاول
شرح
القصيدة كى أفهم الآن ذاك اللقاء
السريع .
هى الشئ أو ضده ، وانفجارات روحى .
هى الماء والنار ، كنا على البحر نمشى .
هى الفرق بينى ... وبينى
وأنا حامل الاسم أو شاعر الحلم . كان اللقاء
سريعاً .
أنا الفرق بين الأصابع والكف . كان الربيع
قصيراً . أنا الفرق بين الغصون وبين
الشجر .
كنت أحلمها ، واسمها يتضاءل . كانت تسمى
خلايا دمى . كنت أحلمها
والتقينا أخيراً
أحاول شرح القصيدة / كى أفهم الآن ماذا
حدث ..
. يحمل الحلم سيفاً ويقتل شاعره حين يبلغهُ ـ

هكذا أخبرتنى المدينة حين غفوت على ركبتيها
لم أكن حاضراً
لم أكن غائباً
كنت بين الحضور وبين الغيابْ
حجراً .. أو سحابه .

ـ تُشبهين الكآبة
قلت لها باختصار شديد
تشبهين الكآبة ،
ولكن صدرك صار مظاهرة العائدين من الموت ..
ماكنت جندى هذا المكان
وثورى هذا الزمان
لأحمل لافتةً ، أو عصا ، فى الشوارع
كان لقائى قصيراً
وكان وداعى سريعاً
وكانت تصير إلى امرأة عاطفيه
فالتحمتبها
وحلمت بها
وصارت تفاصيلها ورقاً فى الخريف
فلملمها عسكرى المرور
ورتبها فى ملف الحكومة
وفى المتحف الوطنى .
ـ تشبهين المدينة حين أكون غريباً
قلت لها باختصار شديد :
تشبهين المدينة .
هل رآك الجنود على حافةِ الأرض
هل هربوا منك
أم رجموك بقنبَلة يدوية ؟

قالت المرأة العاطفيةُ :
كل شئ يلامس جسمى
يتحولُ
أو يتشكلُ
حتى الحجارة تغدو عصافير .
قلت لها باكياً :
ولماذا أنا
أتشرد
أو أتبددُ
بين الرياح وبين الشعوب ؟
فأجابت :
فى الخريف تعود العصافير من حالة البحر
ـ هذا هو الوقتُ
ـ لاوقت
وابتدأتْ أغنية :
فى الخريف تعود العصافير من حالة البحر
هذا هو الوقت ، لاوقت للوقتِ ،
هذا هو الوقتُ .
ـ ماذا تكون البقيةْ ؟
ـ شبه دائرة أنت تكملها
ـ اذهب الآن ؟
ـ لاتذهب الآن . إن الرياح على خطأ دائماً .
والمدينة أقرب .
ـ المدينة أقربُ !! أنت المدينة
ـ لست مدينةْ
أنا امرأة عاطفيه
هكذا قلت قبل قليلْ
واكتشفت الدليل

وأنت البقيه
ـ آه ، كنت الضحيه
فكيف أكون الدليل ؟
وكنت أعانقها . كنت أسألها نازفاً :
أأنت بعيدة ؟
ـ على بعد حلم من الآن ،
والحلم يحمل سيفاً . ويقتل شاعره حين يبلغهْ
ـ كيف أكمل أغنيتى
والتفاصيل ضاعت . وضاع الدليل ؟
ـ انتهت صورتى
فابتدئْ من ضياعك
أموت ـ أحبك
إن ثلاثة أشياء لاتنتهى :
أنت ، والحب ، والموت
قبلت خنجرك الحلوَ
ثم احتميت بكفّيك .
أن تقتلينى
وأن توقفينى عن الموتِ
هذا هو الحب .
إنى أحبك حين أموت
وحين أحبك
أشعر أنى أموتُ
فكونى امرأه
وكونى مدينه !
ولكن ، لماذا سقطت ، لماذا احترقتِ
بلاسبب ؟
ولماذا ترهلت فى خيمة بدوية ؟
ـ لأنك كنت تمارس موتا بدون شهيه

وأضافت ، كأن القدرْ
يتكسرُ فى صوتها :
هل رأيت المدينة تذهب
أم كنت الذى يتدحرج من شرفة اللهِ
قافلةً من سبايا ؟
هل رأيت المدينة تهربُ
أم كنت أنت الذى يحتمى بالزوايا !
المدينة لاتسقط ، الناس تسقط !
ورويداً .. رويداً تفتَّت وجه المدينة
لم نحول حصاها إلى لغةٍ
لم نسجل شوارعها
لم ندافع عن الباب
لم ينضج الموت فينا .
كانت الذكريات مقراً لحكام ثورتها السابقة
ومرَّ ثلاثون عاماً
وألف خريف
وخمس حروب
وجئت المدينة منهزماً من جديد
كان سور المدينة يشبهنى
وقلت لها :
سأحاول حبك ..
أنا لا أذكر الآن شكل المدينة
لا أذكر اسمى
ينادوننى حسب الطقس والأمزجه
لقد سقط اسمى بين تفاصيل تلك المدينة
لمه عسكرى المرور
ورتبه فى ملف الحكومه
- تشبهين الهوية حين أكون غريباً

تشبهين الهوية .
ـ ليس قلبى قرنفلةً
ليس جسمى حقلاً
ـ ماتكونين ؟
هل أنت أحلى النساء وأحلى المدن
ـ للذى يتناسل فوق السفنْ
وأضافت :
بين شوك الجبال وبين أماسى الهزائم
كان مخاضى عسيراً
ـ وهل عذّبوك لأجلى ؟
ـ عذّبوكَ لأجلى
هل عرفت الندم ؟
ـ النساء ـ المدن
قادرات على الحب . هل أنت قادر ؟
ـ أحاول حبك
لكن كل السلاسل
تلتفُّ حول ذراعىَّ حين أحاول ...
هل تخونينني ؟
ـ حين تأتى إلىّ
ـ هل تموتين قبلى ؟
سألتك : موتى !
ـ أيجديك موتى ؟
ـ أصير طليقاً
لأن نوافذ حبى عبوديّة
والمقابر ليست تثير اهتمام أحدْ
وحين تموتين
أكمل موتى .
بين حلمى وبين اسمه

كان موتى بطيئاً بطيئاً .
أموت ـ أحبك
إن ثلاثة أشياء لاتنتهى
أنت ، والحب ، والموت
أن تقتلينى
وأن توقفينى عن الموت
هذا هو الحب
... وانتهت رحلتى فابتدأتُ
وهذا هو الوقت : ألا يكون لشكلك وقت .
لم تكونى مدينه
الشوارع كانت قبلْ
وكان الحوار نزيفاً
وكان الجبلْ
عسكرياً . وكان الصنوبر خنجرْ .
ولا امرأة كنت
كانت ذراعاكَ نهرين من جثثٍ وسنابل
وكان جبينك بيدر
وعيناك نارَ القبائلْ
وكنت أنا من مواليد عام الخروج
ونسل السلاسل .

يحمل الحلمُ سيفاً ويقتل شاعره حين يبلغه ـ
هكذا أخبرتنى المدينةُ حين غفوت على ركبتيها
لم أكن غائباً
لم أكن حاضراً
كنتُ مختفياً بالقصيدهْ ،
إذا انفجرت من دمائى قصيده
تصير المدينةُ ورداً ،

كنتُ أمتشق الحلمَ من ضلعها
وأحارب نفسى
كنت أعلن يأسى
على صدرها ، فتصير امرأه
كنت أعلن حبى
على صدرها ، فتصير مدينه .
كنت أعلن أن رحيلى قريب
وأن الرياح وأن الشعوب
تتعاطى جراحى حبوباً لمنع الحروب .

بين حلمى وبين اسمه
كان موتى بطيئاً
باسمها أتراجع عن حلمها . ووصلت .
كان الخريف قريباً من العشب .
ضاع اسمها بيننا .. فالتقينا .
لم أسجل تفاصيل هذا اللقاء السريع
أحاول شرح القصيده ؛
لأغلق دائرة الجرح والزنبقه
وأفتح جسر العلاقة بين الولادة والمشنقة
أحاول شرح القصيده
لأفهم ذاك اللقاء السريع
أحاول .. أحاول .. أحاول !

مدخل

ترتبط (الاستطيقية) بـ (الأيديولوجية) فى الخطاب الشعرى ارتباط الشكل بالمضمون ، فالنص الشعرى الجيد قادر على أن يعكس (وإن كان بشكل غير مباشر) شيئاً ما خارجه ، هذا الشيء الذى يعد فى هذه الحالة أيديولوجية . ويرى آلتوسير Althusser أنه من الممكن فهم الشعر على أن له استقلاليته ، ووصفه نسبياً على المستوى التاريخى (١). ويعلق إيستوب Easthope على ذلك بقوله : " فمن جانب يكون الشعر ممارسة متميزة وملموسة فى استقلاله الخاص ، متطابقاً مع قوانينه وتأثيراته الخاصة ، ونظاماً تشكله آثاره فيما بينها . ومن جانب آخر ، وفى الوقت نفسه ، يكون الشعر دائماً بمثابة خطاب شعرى ، أعنى جزءاً من التكوين الاجتماعى المحدد تاريخياً " (٢) .

إن التقليد الشعرى - كما يقول إيستوب - " ممارسة تتمتع باستقلال نسبى . إنه خطاب خاضع لقوانين طبيعته المادية ومكانه فى التاريخ . وهو لا يعكس التاريخ ولكن مدون فيه على مستوى الدال " (٣) .

والحق أن أيديولوجية الشعر / الشاعر ، إنما تتبلور - فى صورتها الصريحة أو الضمنية - من الإمساك بالخيط الذى تسلك فيه المدلولات (بما بينها من علاقات متشابكة) على مستوى النص الشعرى بكامله . وبالرغم من الترابط الحتمى الطبيعى بين الدوال ومدلولاتها فى الاستخدام اللغوى ، فإن الدوال هى دائماً - عند تحليل النص - المفاتيح إلى المدلولات ، أى أن الأيديولوجية - بناء على ذلك - تتعلق أساساً بمدلولات النص ، وإن احتجنا فى تفسيرها (وبالتالى تفسير أيديولوجية النص) إلى مجموعة النصوص الأخرى التى أنتجها الشاعر نفسه ، بل إلى الظروف التاريخية التى أنتجت فيها تلك النصوص . ومن هذا الفهم أجدنى مختلفاً مع إيستوب الذى يرى أنه باختفاء ثنائية الشكل / المحتوى ، لا يعود من الممكن أن نميز المدلول (الذى هو أيديولوجى) من الدال أو من وسائل التمثل التى هى غير أيديولوجية) ، وأن الأيديولوجية لا يمكن أن تحصر فى كونها متعلقة فحسب ، أو متعلقة أساساً ، بالمدلول (٤) .

إننى أرى ـ إنطلاقاً من التحليل العملى للنص ـ أن أيديولوجيته تنحصر أساساً فى كونها متعلقة بمدلولاته ، فتلك هى البداية الطبيعية لتحديد مفهومه الأيديولوجى ، وإن عاونتنا ـ فى تعميق هذا المفهوم وضبطه وتثبيته ـ عوامل أخرى خارجة عن النص المفرد ، كما أشرت .

إن التداخل بين الفن (ومنه الشعر بالطبع) والأيديولوجيا لا يعنى ـ بأى حال من الأحوال ـ محو الخصائص التى تميز أحداهما عن الآخر . فالفن ـ بما فيه من تشكيلات جمالية ـ يبقى محتفظاً ومستعلياً بخصوصيته ، وإن عكس مفاهيم عقائدية وأيديولوجية . والفنان الواعى هو الذى لا يضحى بجماليات فنه لحساب قضايا سياسية ، بل هو الذى يدرك أن العلاقة الجدلية بين الفن والأيديولوجيا تعنى إثراء كل منهما للآخر ، تعنى (التزاوج المتكافىء) بين الطرفين . هنا لا تقدر الأيديولوجيا على (تسييس) الفن ـ بالمعنى المباشر لكلمة السياسة ـ وقتل جمالياته ، وهنا أيضاً ينأى الفن عن كونه ترديداً لأفكار مبتذلة ، أو حقل تجارب يعزله عن متلقيه .

تلك هى المعادلة الصعبة ، فماذا عن محمود درويش ؟

لقد جعل محمود درويش شعره ـ منذ البداية ـ تعبيراً عن معاناة الشعب الفلسطينى والعربى وطموحاته من أجل الخلاص من الواقع المرير تحت وطأة الاحتلال . وكان شعره ـ ولا يزال ـ مرآة للثورة الفلسطينية التى يحركها هذا الواقع يوماً بعد يوم . هنا تبرز هذه العلاقة الجدلية التى نتحدث عنها بين الفن والأيديولوجيا . وهى فى شعر محمود درويش علاقة حارة لا تنقطع حرارتها . والمسألة هنا ـ بالفعل ـ مسألة درجة حرارة ؛ ففى دواوينه الأولى (أوراق الزيتون) و (عاشق من فلسطين) و (آخر الليل) تميزت درجة حرارة هذه العلاقة بالعلو الشديد ، فكانت أشعاره فى هذه المرحلة صرخات محتدمة من شاب يعيش فى وطنه غريباً ، ولذلك امتلأ شعره بعبارات المواجهة المباشرة ، واكتظ معجمه اللغوى الشعرى بمفردات البيئة الفلسطينية والواقع اليومى ، كالقرية ، والكوخ ، والزيتـــون ، والسنابل ، والسلاسل ونحوها ، أو بألفاظ تستدعى الماضى وتذكر

به ، كالعصافير ، والرمال ، والمجد ... إلخ .

في هذه المرحلة التي عاني فيها الشاعر ما عاناه من سجن وتعذيب ، كانت لغته صرخات تحد وتمرد عالية ، على نحو ما نجد في قصيدته (تحد) :

شدوا وثاقي
وامنعوا عني الدفاتر
والسجائر
وضعوا التراب على فمي
فالشعر دم القلب ...
ملح الخبز ..
ماء العين ..
يكتب بالأظافر
والمحاجر
والخناجر
سأقولها
في غرفة التوقيف ..
في الحمام ..
في الإسطبل ..
تحت السوط ..
تحت القيد ..
في عنف السلاسل :
مليون عصفور
على أغصان قلبي
يخلق اللحن المقاتل (٥) .

في مثل هذا النموذج ، يكشف محمود درويش عن أيديولوجية الشعر عنده في ذلك الوقت ، فهو دم قلبه وماء عينيه ، وهو يكتب بالأظافر والمحاجر والخناجر (وكلها رموز لغوية على التحدي الصريح) .

فى هذه الفترة من رحلة محمود درويش الشعرية ، علت كفة (الأيديولوجية) - بمفهومها الذى صوره شعره فى هذا الوقت - على جماليات القصيدة علواً ملحوظاً : لبساطة التجربة ، وتواضع الأدوات . ولكنها أثمرت شكلاً تعبيرياً جديداً على القصيدة الدرويشية والقصيدة العربية بعامة ، هو ما أسميه بـ (قصيدة الموقف) التى تبنى على لغة موقفية لا نكاد نشعر معها أننا بإزاء شاعر يشكل قصيدته تشكيلاً جمالياً ولغوياً خاصاً ، ولا يعنيه ذلك فى الأساس - وإنما هو شخص عادى ، ينقل موقفاً بسيطاً ، نقلاً عفوياً ؛ بلغته اليومية . وهذا ما نراه فى قصيدته المعروفة (بطاقة هوية) (٦) .

أما المرحلة الثانية ، والتى يمكن أن تمثلها دواوينه (العصافير تموت فى الجليل) و (حبيبتى تنهض من نومها) و (أحبك أو لا أحبك) ، فلم تفقد اتصالها المباشر كذلك بالجرح الفلسطينى ، بل أضافت إلى ذلك تطويراً فى المعجم الشعرى ، فاكتسبت كلمات كثيرة فى معجمه دلالات رمزية جديدة ؛ كالرمل والنخيل والخريف . من ناحية أخرى تضاءلت مفردات مثل الدار والطفولة والسلاسل ونحوها ، لتبرز مفردات أخرى كالموت والحب والمدينة .

من ناحية أخرى ، لم تعد القصيدة - فى الأساس - تفريغاً عارضاً لتجربة ذاتية لحظية ، تتوسل - فى بنائها المتواضع : كماً وكيفاً - بمفردات مكرورة وقوالب لغوية جاهزة وشعارات رنانة ، على نحو قوله :

وطنى ! لم يعطنى حبى لك
غير أخشاب صليبى !
وطنى ! يا وطنى ، ما أجملك !
خذ عيونى ، خذ فؤادى ، خذ .. حبيبى ! (٧)

أو قوله :
رأيتك ملء ملح البحر والرمل
وكنت جميلة كالأرض .. كالأطفال .. كالفل
وأقسم :

من رموش العين سوف أخيط منديلاً
وأنقش فوقه شعراً لعينيك
واسماً حين أسقيه فؤاداً ذاب ترتيلا
يعد عرائش الأيك ..
سأكتب جملة أغلى من الشهداء والقبل :
" فلسطينية كانت . ولم تزل " (٨)

ولكن ذلك كله لم يميز شعر محمود درويش فى هذه المرحلة باختلاف جوهرى فى الرؤيا الإبداعية والأيديولوجية ، وإنما هو - بالأحرى - تنويع على أشعاره السابقة .

أما المرحلة التالية ، والتى نرى بدايتها بديوانه (محاولة رقم ٧) ، وهو بالفعل ديوانه السابع فى رحلته الشعرية ، فهى تفاجئنا بهذا الثراء الفادح لمعجمه الشعرى ، ونضج التشكيل الفنى للقصيدة ، وتكثيف اللغة . فى هذه المرحلة ، أصبحت القصيدة تشكيلاً جمالياً صارماً فى أحكامه وهندسته . ولم يعد من السهل تحديد الرؤيا الأيديولوجية فى النص إلا باستقراء دواله وتحليل جماليات بنائه .

فى هذه المرحلة ، كانت رؤية الشاعر الأيديولوجية أكثر رحابة : فقد اكتسبت قضيته بعداً إنسانياً عاماً إلى جانب البعد القومى الخاص ، وصارت مفاهيمه أكثر عمقاً وتماسكاً ، فلم تقف القضية عند مجرد (الصدق الوجدانى) نحو تجربة التعبير عن آلام الوطن ، بل صارت - فى جوهرها - (اتحاداً وجدانياً) وامتزاجاً بالأرض ، فى تجربة ذهنية تأملية روحية ، بل شبه صوفية أيضاً . لم تعد الأرض عالماً أو تجربة شعرية فحسب ؛ بل صارت الأرض والشاعر وجوداً واحداً ، لا ينفصل أحدهما عن الآخر .

فى هذه المرحلة ، أظهر محمود درويش قدرة فائقة وقدم مثالاً حياً على الإمكانية الفعلية لتزاوج الرؤية الأيديولوجية بالموهبة الإبداعية المتطورة .

إن هذه النقطة التى وصلنا إليها تصلح مدخلاً للنص الذى أقدمه الآن ، فهو ينتمى إلى هذه المرحلة الأخيرة ، التى تمثل أنضج مراحل الشاعر : فنياً وأيديولوجيا . والنص من مطولاته ذات القيمة الفنية العالية ، التى تقدم نموذجاً باهراً للتحليل اللغوى الأسلوبى . هذا النموذج هو قصيدته (بين حلمى وبين اسمه كان موتى بطيئاً) (٩) ، التى أعتبرها من أجود ما أنتجه محمود درويش ، بل من أجود ما تمخضت عنه حركة الشعر العربى المعاصر بعامة .

تتشكل هذه القصيدة من تسعة مقاطع متفاوتة من حيث الكم وهندسة البناء . وبالرغم من قيام كل مقطع منها على محور دلالى خاص ، فإنها تعتمد على التنامى والتكامل بين مجموع المحاور الدلالية الخاصة ؛ للكشف عن الدلالة النصية ، أى دلالة النص العامة .

والبنية الإيقاعية للقصيدة أشبه بالتشكيل البوليفونى Polyphonic لا المونوفونى Monophonic ؛ من حيث اعتمادها ـ فى الأساس ـ على التقابل الحوارى بين صوتين : صوت الشاعر وصوت المرأة (أو المدينة) ، بحيث لا يصبح النص غنائياً خالصاً معتمداً على العزف المنفرد (على صوت الشاعر) ، بل يتآلف الصوتان موسيقياً ، وإن اختلفا فى النغم Tone ، وفى الوقفات Stops .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن قراءتنا لهذا النص لا تتوقف عند القراءة الاستكشافية Heuristic التى تتغيا فهم النص ، بل تتجاوزها إلى مرحلة القراءة الاسترجاعية Retroactive التى تتغيا التفسير والتأويل . ولذلك فهى ـ فى الوقت نفسه ـ قراءة تأويلية Hermeneutic . ويرتبط ذلك بطبيعة النص المختار ؛ لاعتماده على التركيب (كلية النص) والرمز وتعدد الأصوات . ومن ثمة ، فإن هدف هذه القراءة هو الوقوف على (وحدة الدلالة) التى تكمن فى النص ، لا الاكتفاء بـ (وحدة المعنى) التى تكمن فى العبارات والجمل (١٠) .

فى المقطع الأول ، تتجلى المثيرات الأسلوبية الدالة فيما يلى :

(أولاً) أسلوب القطع ، الذى يعتمد عليه هذا المقطع اعتماداً أساسياً ، حيث ينتقل الخطاب من معنى إلى آخر لا يرتبط به ارتباطاً مباشراً ، فى جمل صغيرة الحجم ، متوازية لا متراكبة . ويزيد هذا التوازى من تنبيهنا إلى هذا الإنتقال السريـــع ، كما يسهم فى ذلك أيضاً (المقابلات الإيقاعية) بين جملتين متواليتين ، أو بين عدة جمل ، كأن تتقابل الجملة الأولى مثلاً (باسمها أتراجع عن حلمها) تقابلاً إيقاعياً ونغمياً مع الجملة التى تليها (وصلت أخيراً إلى الحلم) ، من حيث كون الأولى ذات نغمة صاعدة وإيقاع بطىء ، وكون الأخرى ذات نغمة هابطة وإيقاع سريع .

تزيد هذه المقابلات من إحساسنا بقطع هذه الجملة عن تلك : تركيباً ودلالياً . إنها تنبهنا إلى استقلالية كل جملة نسبياً بدلالة خاصة ، وقيامها بذاتها ، دون أن تدخل مع جيرانها فى علاقات دلالية مباشرة .

(ثانياً) وإذا نظرنا إلى طبيعة العلاقات التركيبية بين جمل هذا المقطع ، لرأيناها تقوم على أساس (التقابل) كذلك . وهو إما تقابل خارجى : ينشأ بين الجمل الاسمية والجمل الفعلية ، أو تقابل داخلى : ينشأ بين جملتين من جنس واحد . ويبدو النوع الأول فى مثل قوله :

هى الماء والنار ، كنا على البحر نمشى .

أو قوله :

وأنا حامل الإسم أو شاعر الحلم . كان اللقاء سريعاً .

أنا الفرق بين الأصابع والكف . كان الربيع قصيراً .

ولهذا التقابل قيمته الأسلوبية الكبرى ؛ لأنه يعكس بدوره تقابلاً بين صوت كان ، صوت مقيد بزمان (كان الشاعر طرفاً فيه = الجملة الفعلية) ومعنى ثابت لا يتغير ولا يتقيد بزمان (= الجملة الأسمية) ، هو ما تمثله المحبوبة / الوطن للشاعر (هى ...) أو ما يمثله الشاعر للمحبوبة (وأنا حامل ...) .

وأما المقابلة الداخلية ، فيصنعها الماضى والمضارع فى مثل :

باسمها أتراجع عن حلمها
ووصلت أخيراً إلى الحلم

أو قوله :

لم أسجل تفاصيل هذا اللقاء السريع
أحاول شرح القصيدة كى أفهم الآن ذاك اللقاء السريع .

ولا يمثل التقابل بين الفعلين تقابلا بين زمنين على المستوى اللغوى فحسب ، ولكنه يمثل تقابلاً بين ذاكرتين : ذاكرة الماضى بأحداثه التى كانت (لاحظ توارد الجمل المبدوءة بـ " كان " و " كنا ") وذاكرة الحاضر التى تستدعى ذكريات الماضى من ناحية ، وتصف موقف المحبوبة / الوطن من الشاعر وموقف الشاعر فى محاولته شرح القصيدة (وصف اللقاء الذى كان) من ناحية أخرى .

(ثالثاً) يعتمد البناء اللغوى لهذا المقطع ـ إذاً ـ على (التداعى) أو ما يسمى ـ فى تكنيك الرواية ـ بـ (تيار الوعى) ؛ إذ يسترجع الشاعر تفاصيل لقائه السريع ، وترتبط هذه النقطة ـ فى الواقع ـ بمقابلة أخرى بين الضميرين : (هى) و (أنا) التى تحتدم فى جملتين متواليتين مثل :

هى الفرق بينى وبينى
وأنا حامل ...

أو فى جملة واحدة مثل :

كنت أحلمها ، واسمها يتضاءل .

ولا ينبغى أن تخفى علينا وظيفة الضمير الثالث (نحن) الذى يجمع الضميرين السابقين فى وحـــدة معنوية واحدة فى جملة فعلية (والتقينا) أو (والتقينا أخيراً) . أضف إلى ذلك قيمة الانحراف النحوى فى (أحلمها ، مقابل : أحلم بها) فى الدلالة على نظرته إلى المحبوبة باعتبارها عالم أحلامه الذى لا يشركه فيه شئ آخر .

إن لهذه الوحدة المعنوية دلالة التوحد والامتزاج بين الـ (أنا) والـ (هى) ، بين الشاعر والمحبوبة . ولهذه الجملة الفعلية دلالة إبراز الحدث والفعالية ، وكأنه توحد فعال أو متفاعل !

(رابعاً) أضف إلى كل ما سبق من أشكال التقابل ، هذا النوع من التقابل الداخلى فى الجمل الإسمية مثل (هى الشىء ، أو ضده) أو (هى الماء والنار) ونحوهما ، حيث تجمع المحبوبة فى نظر الشاعر بين الشىء ونقيضه فى وقت واحد ، كأنها صارت له الوجود بكامله ، الوجود بكل صوره ومتناقضاته .

هكذا تتولد صورة الحلم ، بكل ما يلابسها من غموض وتلاحق وانفصام واتصال وجمع بين المتناقضات ، اعتماداً على عنصرين أساسين هما : التقابل والتداعى .

إذا كان المقطع الأول قد أوضح أمامنا صورة هلامية للحلم ، وكأنه لم يتشكل بعد ، أو لم ينسخ فى ذهن الشاعر (لاحظ إلحاحه على هذا المعنى بتكرار : أحاول شرح القصيدة ..) فإن هذا المقطع يبدأ بسرد ماحدث فى هذا اللقاء . ولم يشأ الشاعر أن يجعل ذلك سرداً من طرف واحد ، هو نفسه ، بل جعله فى قالب حوارى ، يشترك فيه مع محاورته التى ألمح إليها فى المقطع الأول بضمير الغائبة ، والتى بدأت تكشف الآن عن نفسها ، فهى المدينة . وكان أول ما قالته له فى هذا اللقاء - مع اقتضاب العبارة - أشبه بدرس فى الجهاد . إن هذا الحوار لم يبدأ بكلمات ناعمة تهمس بها المدينة فى أذنى الشاعر ؛ ولكنه بدأ حاداً حاسماً ، وضعت فيه المدينة النقاط فوق الحروف . إن الحلم الذى تعرفه هو هذا الذى يحمل سيفاً ويقتل شاعره حين يبلغه (لاحظ المفارقة الحادة بين مقولة المدينة والوضع الذى كان عليه الشاعر : " حين غفوت على ركبتيهـا ") . ليس هذا الحلم - إذاً - من أحلام السعادة ، إنه حلم نبيل ، ثمنه الحياة . وبإزاء ذلك تصبح كلمات الشاعر مبررة :

لم أكن حاضراً
لم أكن غائباً

فهذه الكلمات تعكس ـ بسبب الحب الغريزى للحياة ـ شيئاً من التردد والتدبر أمام حلم من هذا النوع . هنا تتنازع الشاعر حالتا الحضور والغياب (= الاستجابة والنكوص) ، ولا تحسم إحداهما الأمر لصالحها :

كنت بين الحضور وبين الغياب
حجراً .. أو سحابة .

هـذه (البينية) هى التى تمثل ـ حتى الآن ـ موقف الشاعر من مقولة المدينة ، وهى التى يصر الشاعر على تجسيدها بلفظتين دالتين على محسوس : الحجر : (والتى ترمز ـ بالتالى ـ إلى الثبات وعـدم الاستجابـة) والسحابـة (والتى ترمز إلى الحركة والاستجابة) .

على هذا النحو ، كان التردد بين الاستجابة وعدم الاستجابة ، هو رد فعل الشاعر الصريح على مقولة المدينة . وهذه الوحدة المعنوية تصير إلى وحدة دلالية عند اكتمالها بنظيرتها فى المقطع الثامن من النص .

إن إحساس الشاعر فى هذا المقطع (الثانى) بالعجز عن المبادرة الفورية باتخاذ القرار (وهذه حيلة أيديولوجية فى النص) هو الذى يغير مجرى الخطاب فى المقطع الثالث . إن احتدام عاطفة الشاعر هى التى جعلته يرى فى مدينته الآن شبهاً بالكآبة . وتغيير النغمة ولهجة الخطاب (قلت لها باختصار شديد ...) يشتم منه رفض لكآبتها ، بل هذه اللهجة الغاضبة هى التى ترسم (المقام) الذى قد يحدد حقيقة (المقال) بعد ذلك . فالشاعر فى قوله :

ما كنت جندى هذا الزمان
وثورى هذا الزمان
لأحمل لافتة ، أو عصا ، فى الشوارع .

لا يعنى ـ حرفياً ـ عجزه عن أن يكون ثورياً ، ولكنه ـ فيما أظن ـ يريد أن يقدم بين يديها ـ بعيداً عن نخوة وطنية ساذجة ـ رؤياه للثورة . ويفهم ذلك من حديثه عن الثورى بالتهويل والإطلاق الساخر (هذا الزمان) أو الوصف المستخف

(حمل العصى واللافتات فى الشوارع) .

أما المقطع الرابع ، فإنه يبدو ـ من الناحية الشكلية ـ منفصلاً دلالياً عن المقطـع السابق . ولكن الأمر ليس كذلك ، فمازالت (المدينة) حاضرة فى الخطاب ، وإن صارت إلى (امرأة عاطفية) ، يلتحم بها الشاعر ويحلم معها . ولكن ذلك لا يدوم طويلاً ، فسرعان ما تفقد كينونتها الأولى ، وتصير لغيـــره (العسكرى رمز المحتل) ليصنع منها دولة (ملف الحكومة) وتاريخاً (المتحف القومى) . وهنا يشتد قلق الشاعر على هذه المرأة العاطفية ؛ لأنه يرى فيها ـ عند غربته ـ شبهاً بمدينته التى كان يغفو على ركبتيها ، ولذلك يتوجه خطابه إليها فى خاتمة المقطع .

وفى المقطع الخامس تكشف هذه المرأة عن صورتها الحقيقية التى غابت عنه . إنها مازالت باقية خالدة ، تتغير الأشياء وتتحول وهى باقية ، بل إن لديها هذه القدرة السحرية على تحويل الأشياء إلى غير أجناسها (حتى الحجارة تغدو عصافير) . بازاء ذلك يعتب الشاعر عليها تشرده وتبدده بين البلاد والشعوب ، فتأتيه إجابتها تؤلمه بالعودة :

فى الخريف تعود العصافير من حالة البحر

هذه الجملة التى تصنع (مدار الخطاب) فى هذا المقطع ، لم يضعها الشاعر فى قالب خطابى ، وإنما اعتمدت وحداتها على دلالاتها الرمزية ، فالخريف يرمز إلى زمن الشدة ، بينما ترمز العصافير إلى أبناء الوطن الغائبين عنه ، ويرمز البحر إلى الرحيل والهجرة . وتستمد هذه الجملة خصوصية بنائها من اعتمادها على ثلاث مفردات أثيرة فى معجم درويش الشعرى .

لقد استخدمت هذه المفردات فى أشعار محمود درويش الأولى باعتبارها علامات لغوية على ما تطلق عليه فى الحقيقة ، وإن كان ذلك فى سياقات رومانسية . فالعصفور طائر يحمل رسالة الشاعر إلى أمه :

أقول للمذياع .. قل لها أنا بخير

أقول للعصفور
إن صادفتها ياطير
لا تنسنى ، وقل : بخير (١١) .
والخريف أحد الفصول يتغنى المغنى بشمسه :
والمغنى
يتغنى بشعر شمس الخريف
يضمد الجرح .. بالوتر (١٢)
والبحر يذكر بالسفر :
وأبى قال مرة
حين صلى على حجر :
غض طرفاً عن القمر
واحذر البحر .. والسفر (١٣) .

لقد كانت جملة (فى الخريف ...) هى محرك الحوار بعد ذلك ، بل هى التى اختارت له مفرداته وطبيعة تراكيبه . كان سؤال الشاعر عن وقت العودة ، ولم تر (المرأة) وقتاً لهذا الوقت ، وكأنها تترك للشاعر اختيار وقت عودته ، والتدبير لهذه العودة . من هنا كانت حيرة الشاعر وكانت تلك الأغنية التى أخذ يلوكها فى فمه معتمدة على تكرير نص الحوار :

(هنا هو الوقت ، لا وقت للوقت ، هنا هو الوقت) (١٤) .

والذى يسترعى انتباهنا ـ بعد ذلك ـ فى بنية الحوار ، هو ورود لفظة (المدينة) على لسان تلك المرأة العاطفية . وكان الشاعر ذكياً ، حين أثار هذه الكلمة على لسانها ليعمق البناء الدرامى للحوار ، عن طريق الدهشة والمفاجأة ، كما عمقه من قبل عن طريق (الحبكة) . هنا تكون عند سماع صوت المدينة التى رآها الشاعر منذ قليل امرأة عاطفية . ولكن هذه المرأة تنكر ذلك ، وتريد أن تمتلك عليه حلمه ، وكأنى بالشاعر يريد ـ على مستوى صناعة النص الشعرى ـ أن ينقل الحلم فى صورته الواقعية ، أو يوحى بهذا النقل ، حيث تتزاحم المشاهد وتتداخل وتتقاطع وتتكامل فى الوقت نفسه . هنا يصور لنا

الشاعر الحوار بكاميرا اللغة تصويراً ، حيث يأتى صوت المرأة ولا يراها الشاعر ، لا يعرف أين تكون :

- أأنت بعيدة ؟
- على بعد حلم من الآن
والحلم يحمل سيفاً ، ويقتل شاعره حين يبلغه .

هنا تتجلى مقدرة محمود درويش العجيبة على صياغة الحوار ، ففى سؤاله نعكاس تلقائى لوعيه العميق بأنه يحكى حلماً ، وفى إجابتها تفجير للطاقة لدرامية فى الحوار ؛ حيث تقاس الأبعاد والمسافات بالأحلام . وهى أحلام تحمل سيوفاً ، وعلى قدر شوقه لتقصير المسافات واللقاء ينبغى أن يكون حماسه لحمل لسيف ، وإن أودى بحياته .

هكذا يكشف النص عن شىء من محتواه الأيديولوجى ، بل إننا لنفهم ضمناً من حوار المرأة أن حمل السيف صار على الشاعر (أبناء الوطن) قدراً مقدوراً ، وأن الحيرة والضياع اللذين يشكو منهما الشاعر لا يعنيان - بحال - التقاعس عن حمل السيف ، فمن الضياع تكون البداية :

- انتهت صورتى
فابتدىء من ضياعك

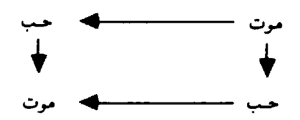
وحديث الحلم الذى يحمل سيفاً - على مستوى (وحدة الدلالة) التى تمثل لبعد الأيديولوجى الأساسى فى النص - هو اللحن المهيمن الذى تدور حوله ، صراحة - تنويعات المقطع السادس . هذا اللحن هو الذى يقرب بين الشاعر المرأة (أو المدينة) ، كأغاراقه أن يستمع منها إلى هذا اللحن ، فكان إفضاؤه إليها بحبه هنا قناعة بما سمعه منها هناك . ولابأس - وقد وصلا فى الحوار إلى هذا الحد - أن يفصح لها عن حبه ، ولتكن ماتكون : امرأة أو مدينة :

إنى أحبك حين أموت .
وحين أحبك ،
أشعر أنى اموت .

فكونى امرأة

وكونى مدينة !

هكذا يرتبط الحب والموت أحدهما بالآخر ، ويؤدى هذا إلى ذاك ، فى ثنائية اتصال وامتزاج عجيبة :



إنه لايموت فيها حبا ، ولايحبها لدرجة الموت ؛ بل يموت يحبها ، ويحبها فى موته .إن (حين) تفقد - فى جملتيها - ماتوحى به - ظاهريا - من وظيفة الفصل بين زمنين ، لتدل على (الحالية) ، أى وقوع الفعلين فى حال واحدة . ويؤكد هذا المعنى قوله فى مفتتح هذا المقطع :

أموت - أحبك

والحب والموت باقيان لايحدهما زمان ؛ لأنهما يرتبطان بها ، وهى لاتنتهى :

إن ثلاثة أشياء لاتنتهى :

أنت ، والحب ، والموت .

ويقدم لها الشاعر دليل الحب :

قبلت خنجرك الحلو

ثم احتميت بكفيك .

هنا تتكشف علاقته بالمحبوبة (لاحظ قيمة استعمال " اليدين " هنا وكأنها تم بهما على جسده لتهدئ من روعه) ، هى التى يقبل خنجرها ، وهى التى يحتمى بيديها . والتقبيل والاحتماء حالتان للحب . وهو حب أشبه بـ (وحدة الوجود) فى العشق الصوفى ، حين يفنى المحب فى محبوبه ، فيجد فى عذابه لذة . و... ما نراه هنا ، فالشاعر يجد للخنجر إذا قبله حلاوة . لم يعد للخنجر (رمز الموت) رهبة ؛ لأنه من المحبوب ، أو هو ذات المحبوب .

إنها موته وملاذه من الموت فى آن معا . هكذا يرى الشاعر الحب :

أن تقتلينى
وأن توقفينى عن الموت
هذا هو الحب .

ويأخذ الحوار اتجاها آخر لتكون هذه المواجهة أو المصارحة القاسية من المدينة . ليقدم لنا الصراع المحتدم فى لغة الحوار بين الشاعر والمدينة أيديولوجيا محمود رويش عن السقوط أو الهزيمة :

(المدينة لاتسقط ولكن الناس هم الذين يسقطون . المدينة باقية لاتذهب ، لكن الناس هم الذين يحتمون بالزوايا) .
ويقدم الشاعر هذه الرؤيا على لسان المدينة بوسائل أسلوبية تناسب المقام ، هى لاستفهام الاستنكارى :
هل رأيت المدينة تذهب
أم كنت أنت الذى يتدحرج من شرفة الله
قافلة من سبايا ؟
أو الكناية المبتكرة :
ـ لأنك كنت تمارس موتا بدون شهية .

أو الجملة المركزة التى تقابل بمثلها للتقرير والحسم :
المدينة لاتسقط ، الناس تسقط !
ويستغرق الشاعر ـ فى أحد عشر سطرا " ورويدا ... منهزما من جديد " ـ ى الإفصاح ـ بلغة تقريعية تملؤها الحسرة والمرارة ـ عن تقاعس أبناء هذه المدينة ى الدفاع عن حصاها وشوارعها وأبوابها ، حتى تفاجئنا هذه الاستعارة العجيبة : (لم ينضج الموت فينا) . هـذه الاستعارة التى تختزل كل ما يجيش به صدره ، والتى تتلاقى مع زميلتها السابقة (الموت بدون شهية) ليصنعا (وحدة لالية) واحدة هى : عدم اخلاص النية فى الموت من أجل هذه المدينة ؛ أجل ، قد جعل حكام ثورتها السابقة أنفسهم أسرى الذكريات . ولذلك بقيت الحال على ا كانت عليه ، وقد انصرفت الأعوام ومرت الحروب . وهنا يجد الشاعر ولاءه

وحبه لمدينته :

قلت لها :

سأحاول حبك .

إنها هويته فى هذا الضياع الذى يعانيه ، والقهر الذى يلاقيه . ولكن يبدو من الحوار الدرامى الذى يدلى به الشاعر على لسان المدينة ، أنها لاتقبل منه موقفه السلبى ، أن يراها هوية وقرنفلة وحقلا ، أن يراها أحلى النساء وأحلى المدن ، فكذلك ما يراها العاجز عن العطاء ، أو المشغول عنها بأمور دنياه ، هنا (الذى يتناسل فوق السفن) . وكأن الشاعر يريد أن يضيف إلى مقولته الأيديولوجية السابقة فقرة جديدة ، هى أن الوطن ليس ـ فحسب ـ أرضا جميلة ننعم بجمالها ، ليس مكانا أو جغرافيا نسند إليها هويتنا .

بعد هذه الجملة التى تخرس كل متشدق (للذى يتناسل ..) ، يصبح الحوار والسؤال سخفا وهراء . وهنا يبرز وعى محمود درويش وتعمده مطل الحوار والإلحاح على الأسئلة لينقل إلينا هذا الإحساس . فإذا كان السؤال الثقيل :

ـ وهل عذبوك لأجلى ؟

صويت له القول :

ـ عذبوك لأجلى .

وإذا كان السؤال اللحوح :

ـ هل عرفت الندم ؟

كانت الإجابة متحدية ومثيرة :

ـ النساء ، المدن

قادرات على الحب ، هل أنت قادر ؟

هكذا يتفجر الصراع فى الحوار من المقابلة بين كاف المخاطبة وكاف المخاطب من ناحية ، ومن الاستفهام الذى يقصد به إثارة الهمة والفعالية من ناحية أخرى .

لقد أفلحت المدينة فى أن ترد للشاعر وعيه الغائب ، ولذلك يحدثنا فى المقطع

السابع مرة أخرى عن ثلاثية : (أنت والحب والموت) التى لاتنتهى . وهنا يتجلى الوعـى التاريخى العميق للشاعر ، حين يرفض (موسمية) وجود مدينته ، فصورتها باقية خارجة عن حدود الزمان :

... وانتهت رحلتى فابتدأتُ
وهذا هو الوقت : ألا يكون لشكلك وقتُ .

إن الوقت الذى تتجلى فيه صورة المدينة هو كل وقت . الآن يرى الشاعر مدينته بوجهيها : ما يسوءه وما يرضيه . يرى الجثث (الموت) كما يرى السنابل (الحياة) .

إن الشاعر يعتمد فى إنتاج الدلالة على خلق علاقات جديدة بين الألفاظ فيما يعرف بالتشبيه البليغ فالجبل عسكرى والصنوبر خنجر ... الخ .

إن اضطراب الحلم وتشكله فى شخوص وهيئات مختلفة مع عدد من المقاطع ليس إلا وسيلة لتوليد الحوار وتوجيهه فى اتجاهات متباينة يكشف فيها الشاعر برموزه اللغوية عن مقولاته الأيديولوجية . بيد أننا فى المقطع الثامن لانسمع ـ باستثناء مقولة المدينة القديمة ـ إلا صوت الشاعر فيما يشبه شرح الموقف (لم أكن غائبا ...) . ويشترك هذا المقطع مع المقاطع التى تليه فى بنائها بناء غنائيا ، وكأنما يريد الشاعر بذلك أن يفتش فى ذاته عن صدى الحوارات السابقة .

ويدخل إلى الكلام فى هذا المقطع دالّ جديد هو (القصيدة) ، وكأنما يريد الشاعر أن يعلن لمدينته عن إيجابيته حتى فى اختفائه عنها . تلك الإيجابية التى تبدو من حمل أمانة الكلمة الخالصة المخلصة للوطن (لاحظ فى هذا المقطع دلالة الكلمات " انفجرت " و " دمائى " على ذلك) . هنا تعلو الكلمة / القصيدة على مجرد التنفيس عن انفعالات ذاتية محبوسة ، إلى حمل رسالة التغيير إلى الأجمل (تصير المدينة وردا) .

فى هذا المقطع بالذات تتميز لغة الشاعر بالتكثيف الشديد . وتتعاون الدوالّ

على إنتاج وحدة معنوية هى إعلان الشاعر عن عواطف حادة متضاربة تتنازعه (حنين إلى الوطن ويأس من لقائه) بإزاء تلك الشعوب المستهينة المتاجرة بالقضية .

أما دور الدوال ، فيؤديه اختيار مفردات بعينها (لاسيما الأفعال : انفجرت ـ امتشق ـ أحارب) ذات دلالات حادة ، كأنما هى طرقات حديدية يوقظ بها الشاعر نفسه والآخرين . وهى تنقل هذا التنازع العاطفى بالمقابلة (يأسى : حبى) ، كما تنقله بدخولها فى علاقات جديدة مع مفردات أخرى ، كامتشاق الحلم (الذى يستحضر عملية امتشاق السيف) وكأنما تمثل هذه العلاقة الجديدة صدى صوت المدينة المتردد بين مقاطع القصيدة غير مرة بالنداء (يحمل الحلم سيفا) .

من ناحية أخرى ، يعتمد هذا المقطع فى توليد الدلالة على مايشبه (ميلودراما المغايرة) بين الألفاظ المتصاحبة فى العرف اللغوى ، ويبدو ذلك من قوله :

كنت أعلن أن رحيلى قريب
وأن الرياح وأن الشعوب
تتعاطى جراحى حبوبا لمنع الحروب .

حيث تعكس المغايرة الأولى (تتعاطى جراحى) إدانته لتلك الشعوب المخدرة المنصرفة عن قضيته ، بينما تعكس المغايرة الثانية (حبوب منع الحروب) سخريته المرة من تلك الشعوب المستهينة . (ولاحظ تنفجر تلك الدلالات من تقابل المصاحبة الأولى " تتعاطى جراحى" بالمصاحبة العرفية " تتعاطى المخدرات " . وبالمثل ، تقابل المصاحبة الثانية " حبوب منع الحروب " بالمصاحبة المعتادة " حبوب منع الحمل " ! . ولاحظ ـ من ناحية أخرى ـ دور الجناس الناقص بين : حبوب وحروب فى التنبيه إلى المقابلة الدلالية الداخلية بينهما) .

أما المقطع الأخير من هذا النص ؛ فإنه يعتمد على تكرار مفتتح القصيدة ، أو بعضه ، ليلعب دور (القفلة الموسيقية) للنص بكامله . وهذا الشكل من

التكرار مألوف فى القصيدة العربية المعاصرة ، بل من أبرز سماتها البنيوية . وكثيرا ما اعتمد عليه محمود درويش فى قصائده الأخرى . بيد أن الذى يثير اهتمامنا فى هذا المقطع هو أن هذه الأسطر المكررة تلعب دورا آخر ، هو التمهيد - دلاليا - لوقوع سطرين جديدين على الأسطر المكررة ، يكشفان خلاصة ما انتهت إليه أيديولوجيا الشاعر فى هذه القصيدة :

أحاول شرح القصيدة
لأغلق دائرة الجرح والزنبقة
وأفتح جسر العلاقة بين الولادة والمشنقة .

هنا تتقابل الدوال (الجرح - الزنبقة) و (الولادة - المشنقة) بمدلولاتها الرمزية على مستوى الجملة ، كما تتقابل المدلولات الكلية للجملتين بدءا بالفعلين (أغلق) فى الأولى و (أفتح) فى الثانية . وكأن الشاعر يريد بهذين السطرين أن يجعلهما خيطا واحدا يسلك فيه مفاهيمه الأيديولوجية المبعثرة فى النص كله . إنه يريد لمرحلتمن تاريخ الوطن أن تنتهى : مرحلة الجراح والورود ، مرحلة الموت البطئ بين شكوى العاجز ورضا المضطر ، لتبدأ مرحلة جديدة مع التضحية بالنفس والحياة .

ولعل ترديد الفعل (أحاول) فى خاتمة المقطع الأخير من معزوفته يأتى كالدقات المتوالية التى تؤكد الاستقرار على المدلول النهائى السابق .

هكذا تثبت هذه القصيدة مقولة ف . ريابوف : " أن الفن الرفيع المستوى ، الفن عالى الإبداع والجمالية والروعة ، هو دائما وسيظل مرتبطا ارتباطا وثيقا بروح عصره ، ومعبرا بشكل دقيق وموهوب عن أهم مشكلات الواقع " (١٥) .

الهوامش

(١) أنتونى ايستوب ، الخطاب الشعرى بوصفه أيديولوجية ، ترجمة : حسن البنا ، مجلة فصول ، المجلد الخامس ، العدد الثالث (١٩٨٥) ص ٩٩ .

(٢) المرجع السابق ص ٩٩ .

(٣) المرجع السابق ص ١٠٠ .

(٤) المرجع السابق ص ١٠٠ .

(٥) تحد (عاشق من فلسطين) الأعمال الكاملة ، دار العودة ـ بيروت (ط ١٢ ـ ١٩٨٧) ص ١٢٣ ـ ١٢٤ .

(٦) بطاقة هوية (أوراق الزيتون) ص ٧٣ ـ ٧٦ . ويذكر محمود درويش أن هذه القصيدة قد ولدت ولادة عفوية عند لقائه بضابط اسرائيلي في دائرة الأحوال المدنية لاستخراج بطاقة هوية عند بلوغه سن الرشد القانونية ، إذ سأله الضابط عن جنسيته فقال له : أنني عربي ، فاستنكر الضابط الاسرائيلي ذلك . فقال له بالعبرية (سجل أنا عربي) ثم خرج وهو يدندن بهذا المقطع إلى أن اكتملت القصيدة :

(جاء ذلك في حوار للشاعر مع الأستاذ مفيد فوزى نشرته مجلة الدوحة ، قطر ، العدد ١٢٠ ديسمبر (كانون الأول) (١٩٨٥) ص ٥) .

(٧) رباعيات (أوراق الزيتون) ص ٦٤ .

(٨) عاشق من فلسطين (عاشق من فلسطين) ص ٨٢ .

(٩) محاولة رقم (٧) ص ٤٩٣ ـ ٥٠٣ ولاشك أن لهذه المرحلة مقدمات وجذورا سابقة في شعر محمود درويش ، كما نجد في قصيدتيه المعروفتين (مزامير ـ ديوان : أحبك أولا أحبك ص ٣٦٥) و(سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا ـ ديوان : أحبك أولا أحبك ص ٤٤٥) .

(١٠) انظر في تفصيل ذلك : سيميوطيقا الشعر ، دلالة القصيدة لمايكل ريفاتير ، من كتاب : مدخل إلى السيميوطيقا ، باشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، دار ألياس العصرية (١٩٧٧) ص ٢١٧ وما بعدها .

(١١) رسالة من المنفى (أوراق الزيتون) ص ٣٤ .

(١٢) قال المغنى (أوراق الزيتون) ص ٨٧ .

(١٣) أبي (عاشق من فلسطين) ص ١٤٥ .

(١٤) أصبحت هذه الصياغة من الصياغات الأثيرة عند محمود درويش ، ومنها في ديوانه الأخير (هي أغنية . هي أغنية) :

ـ لم يبق لي غير الذى لم يبق لي / ص ٧٠ .

ـ أمر بالشئ كاللاشئ ... لاأجد .

الشئ الذى يوجد / ص ٢٧ .

ـ وبحثت عن نفسى فأرجعنى السؤال إلى بلاد لابلاد لها ، بلاد للبلاد / ص ٣٠ .

(١٥) ف . ريابوف ، الفن والأيديولوجيا ، ترجمة : د. خلف الجراد ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ـ سوريا ط ١ (١٩٨٤) ص ١٣ .

الوطن المحرم وقضية اللغة
فى قصيدة النثر

١ ـ

صارت (قصيدة النثر) شكلا مميزاً من أشكال التعبير الأدبى المعاصر ، يروق لبعض المبدعين اتخاذه إطارا فنيا يعبرون من خلاله عن مضامين فكرية وشعورية متعددة . وبالرغم مما لقيه هذا المصطلح من انتقاد وإلحاح على التعديل ، فإنه مازال اسما شائعا على هذا الجنس الأدبى . والحق أننى لست ممن يقرون هذه التسمية إذا قابلناها بالمسمى الذى أطلقت عليه ؛ ففضلا عن التناقض الظاهر بين عنصريها اللغويين (قصيدة) و(نثر) ـ بما لكل منهما فى تراثنا الأدبى والتراث العالمى من ماهية راسخة ـ فإنها لاتصدق على طبيعة ما أطلقت عليه ، وكأنها اسم على غير مسمى .

من ناحية أخرى ، فإن هذه التسمية لاتصدق إذا عرضناها على المقولة النقدية الأولية المؤسسة على (التوحد) بين الشكل والمضمون . وذلك أن مصطلح (قصيدة النثر) يتعارض تعارضا تاما مع متطلبات الشكل الذى تنتج فيه ، كمراعاة الوزن والقافية معا ، أو الوزن وحده على الأقل . ومن هنا يصبح مصطلحا أبتر ؛ لاستناده على ساق واحدة ، هى علاقته الروحية بالشعر ، أعنى بروح الشعر بما فيه من سمات تعبيرية وتصويرية وانفعالية .

بناء على الأسس الموضوعية السابقة ، ينبغى أن نطلق عليه اسم (النثر الشعرى) ، فهو مازال منتسبا إلى النثر ، وإن توافرت له بعض خصائص التعبير الفنى الشعرى . هكذا ينطبق الاسم على المسمى ، وهكذا أنظر إليه ناقدا . وإنما آثرت هنا أن يكون كلامى تحت اسم (قصيدة النثر) لشيوعه ، ولكونه المصطلح الذى يرتضيه أصحاب هذا الفن ويحبون أن يطلقوه على صناعتهم .

والحق أن مايعرف بقصيدة النثر ليس خيرا كله ، وليس شرا كله كذلك . يصدق ذلك إذا نظرنا إلى هذا اللون من التعبير وحكمنا عليه فى حدود إمكانياته

الفنية وبلاغته الخاصة ، باعتباره صيغة وسطى بين النثر التقليدى والشعر بمعناه المتكامل . فهو ليس نثرا أدبيا تقليديا ، لانفراده بسمات تعبيرية وبنائية ليست من جوهر النثر الأدبى التقليدى عادة كما سنرى . وهو بالطبع ليس شعرا ؛ لخلوه من الإيقاع الموسيقى المنتظم ، فإيقاعه إيقاع بنية لغوية ، لا إيقاع وزن وقافية .

لا ينبنى الحكم على هذا اللون من التعبير إذاً إلا بما يمكن أن تقدمه لنا ـ على المستوى الإبداعى ـ صيغة فنية ليست نثرا خالصا ولاشعرا خالصا ، ولكنها (نثر شعرى) : ونتساءل الآن : ماهى أهم الخصائص اللغوية والأسلوبية لقصيدة النثر كما تبدو فى " الوطن المحرم " لعائشة أرناؤوط ؟ .

إن هذا الكتاب يشتمل على ديوانين اثنين هما : (الفراشة تكتشف النار) و (لا) . يحكى الديوان الأول معاناة الإنسان الفلسطينى خاصة والعربى عامة بعد حصار (بيروت) . أما الديوان الثانى ـ وهو سابق فى تاريخه على الديوان الأول ـ فيصور عذابات ٥ حزيران / يونيو ١٩٦٧ . والعنوان الذى يتخذه هذا الكتاب بديوانيه معا هو اسم لإحدى قصائد الديوان الأول منهما .

وإذا كنا قد اجتزنا ـ تاريخيا ـ اهتمامات الديوان الثانى ، فمازال صالحا على المستوى الفنى للتأمل والدراسة .

إن أهم ما يلفت النظر إلى هذا العمل بديوانيه (ولنسمهما هكذا مجازا) هو لغته ، فالذى يشد انتباهنا ـ لأول وهلة ـ ليست مضامينه الفكرية ومحاوره الموضوعية وتوجهاته الأيديولوجية ، وإنما الإطار التعبيرى الذى تؤدى فيه هذه المضامين والتوجهات .

من هذا المنظور ، يصبح الحديث عن بناء (قصيدة) النثر فى جوهره حديثاً عن اللغة والأسلوب . ويصبح الحديث عن السمات اللغوية والأسلوبية لـ (قصيدة النثر) ـ بناء على ذلك ـ ضرورة علمية ، لايجدى معها الرفض أو المصادرة .
ولو أردنا الآن التعرف على أهم السمات اللغوية ـ الأسلوبية لقصيدة النثر عند

عائشة أرناؤوط ، من خلال ديوانيها السابقين ، لأمكننا حصر تلك السمـــات فيما يلى : ـ

١ ـ تقديم مشتقات جديدة .
٢ ـ إعلاء القيمة الأسلوبية للصفة .
٣ ـ إقامة علاقات لغوية جديدة بين الألفاظ .
٤ ـ خلق استعارات خاصة .
٥ ـ التعبير المختزل .
٦ ـ الغموض والغرابة .
٧ ـ امتلاك معجم شعرى متميز .

وينبغى الإشارة هنا إلى الدور الكبير الذى أسهم به الشعر العربى المعاصر فى تجديد اللغة واستغلال الطاقات الأسلوبية الكامنة فيها كما يتجلى فى نصوصه الممتازة عند رواده من أمثال : السياب وصلاح عبد الصبور وأدونيس وغيرهم .

وربما كان التلاقى الواضح بين قصيدة النثر عند (عائشة أرناؤوط) ونصوص هذا الشعــر فى تقنياته الفنية والتعبيرية ، من جرأة فى التعبير ، وازدحام الرموز ، واستضافة مفردات جديدة إلى المعجم الشعرى .. الخ ، ربما كان ذلك مدعاة للقول بتأثر (عائشة أرناؤوط) وغيرها من أصحاب (قصيدة النثر) مثل (محمد الماغوط) و (حسين عفيف) ـ فى أعماله الأخيرة ـ وغيرهما ، بروح الشعر المعاصر وطريقته فى التعبير .

ولننظر الآن إلى الخصائص السابقة كل على حدة : ـ

(أولا) المشتقات الجديدة

من البديهات أن اللغة تتجدد ـ على المستوى التعبيرى ـ على أيدى المبدعين بها شعرا أو نثرا . وربما كان سعى (قصيدة النثر) إلى ابتكار أبنية جديدة

مظهراً أساسياً من مظاهر (الجرأة اللغوية) فيها . وهى - حتى الآن - مازالت جرأة محصورة فى إطار النظام اللغوى للعربية . والعربية لغة اشتقاقية كما نعرف . أضف إلى ذلك أن هذه الاشتقاقات كانت عند (عائشة أرناؤوط) - بالذات - مما تفرضه ضرورات التعبير الفنى ، فهى اشتقاقات موظفة لغايات تعبيرية تأثيرية . وربما كان إخلاصها لتلك الغايات سببا أساسياً فى ندرة المشتقات الجديدة فى كلا الديوانين .

ويمكننا الآن أن نقدم مثالا على ذلك بالفعل (تجذّر) من (الجذر) فى قولها :

" هنا حيث ترتخى النزوات وتتجذر اللوامس ،
هنا حيث تلتحم الحنجرة بالجناح ،
الصرخة والطيران واحد " (١) .

ولانكاد نجد فعلا أدل على امتداد هذه اللوامس وتأصلها من هذا المشتق الجديد (تجذر) ، بما يستحضره فى الذهن من صورة مادية ممتدة الجذور .

وقد تشغل البنية الجديدة وظيفة شعرية مختلفة ، بتأثير جدتها وطرافتها ، وانظر مثلا إلى قولها :

" وطننا قالب عائم من الجص
وبحارنا من الأسيد
زماننا نسيج مجهرى
مرهون بأصابع الآخرين " (٢) .

(ثانيا) الدور الأسلوبى للصفة

تلعب الصفة فى قصيدة النثر عند (عائشة أرناؤوط) دوراً أسلوبياً خطيراً ، بحيث يمكن القول بأنها تمثل - على مستوى الجملة الشعرية عندها - (نقاط

الارتكاز اللفظى) تماما كالنبر ، الذى يمثل (نقاط الارتكاز الصوتى) على مستوى المقاطع الصوتية .

إن الصفة عند (عائشة أرناؤوط) ليست سمة لغوية أساسية فحسب ، ولكنها ترقى إلى درجة (اللازمة اللغوية) التى تتكرر بمعدل مرتفع فى جميع قصائدها . وانظر إلى المقاطع الثلاثة التالية :

" أيها الفجر المتوهج
الهارب من سجلات التاريخ المزور
يابوصلة روحى المتأنية فى خروجها

أيها الفجر الهائم
تعال احتذ جسدى المهترئ
وتسكع فى روث الزمن
فى ركام الجثث المتخبطة بالحجارة .
تعال نحو موتنا الطلسم
جثتنا سريعة العطب
وغدا لن يكون بإمكاننا استقبالك بلا رائحة .

أيها الفجر النبيل
لاتخف ..
اعبر الهواء الذى مازال موشوما
بالنظرات الأخيرة لرعبنا الأبيض ..
تعال تأبط حلمى الصغير المحفوف بالمخاطر " (٣) .

فالصفات تطارد الموصوفات ، لتمييز أجناسها ووصفها وصفاً يعتمد عليه المعنى العام والصورة الكلية فى كل مقطع اعتماداً أساسياً . والموصوفات فى تلك المقاطع هى ذاتها (الكلمات ـ الموضوعات) ، كالجسد والجثث والموت .. الخ .

وإذا كانت بعض تلك الصفات مما يعهده النثر التقليدي مثل (الجسد المهتـرئ) و (الحلم الصغير المحفوف بالمخاطر) ، فإن منها ماهو شعري مبتكر ، مثـــل (الموت الطلسم) و (الرعب الأبيض) ، حيث توحي الأولى باستنكار الموت لغموض أسبابه ، وتوحي الثانية بالمسالمة وصفاء النية بالرغم من ذلك الموت !

وينبغي الآن التأكيد على أن الصفة عند (عائشة أرناؤوط) ليست لازمة لغوية عفوية ، وإنما هي لازمة موظفة توظيفا أسلوبياً عالياً ، ويبدو ذلك ـ على وجه الخصوص ـ من (الصفات المجازية) التي أبدعتها في مواضع كثيرة من هذين العملين ، بحيث أصبحت (الصفات المجازية) من أبرز سماتها اللغوية والأسلوبية وأخطرها . يبدو ذلك من القيم الأسلوبية المختلفة التـــي تمتلكها ، وهي : ـ

١ ـ صنع المفارقات الساخرة .
٢ ـ تفريغ الأحاسيس الانفعالية القوية .
٣ ـ الإيحاء بالمعنى .

تبدو القيمة الأولى في سياقات (تلمع) فيها الصفة ، وتلقي بضوئها على الموصوف ، فتكون السخرية اللاذعة ، من علاقات تقيمها الكاتبة بينهما ، هي غاية في الجدة والطرافة ، كـ (الفشل الفاخر) في قولها :

" إليك أيتها الكيمياء الميتافيزيقية
إليك أيها الحب ، أيها السحر المأخوذ
والمعجون في نبرة الجسد .
فوق الفشل الفاخر
وتحت كل الرغبات البسيطة المذهبة .
أنطق جرعتي العربيدة " (٤) .
و (الكلمات الصلعاء) أو (النيئة) في قولها :
" المقاهي الرخيصة

والمناضد والوجوه
وأنقاض الأقدام والمرايا المكسورة
والعقارب المتحركة على الجدار الصغير
الراقد فوق اليد بشكل مائل
رموز لاتنتهى ولاتتدفق
رموز مبتورة ومحقونة بالزمن
وكلمات صلعاء .. وكلمات أنيقة .
والحلم بالتجسيد النهائى
والكلمة الأخيرة النيئة
والعارية حتى الهيكل " (٥) .

إن الصفة عند (عائشة أرناؤوط) لا تلعب الدور التقليدى المحصور كالتأكيد والتخصيص ونحوهما ، ولكنها تتقدم إلى الصف الأول من (المثيرات اللغوية) فى جميع قصائدها ، فهى عندها من أهم الوسائل الأسلوبية لتفريغ الأحاسيس الانفعالية العارمة ، كما نجد فى الحديث عن (الموجة المتقرحة) فى قولها :

" عبرت الموجة المتقرحة والدمامل
ولأننى حملت قوس قزح كذكرى
وضعت فى محجر صحى " (٦) .
أو (الجنون الدموى) فى قولها :
" هذا الذهان التأويلى لسلطة من القش
هذا الجنون الدموى الذى يلبس الأشباح المنظورة
والمصنفة فى سجلات خلد أعمى
انسجام مسبق لاحتضار نسور الكتف
فى محرق السقوط " (٧) .

أو (الأوراق المبحوحة) دلالة على سكونها وحزنها ، فى قولها :
" أوراق الأشجار مبحوحة ويائسة

فالتراب يفتح قاعاته الفسيحة
يغلف جميع النداءات الآتية من المجهول
برطوبة الندى وخطى مسافر لن يعود " (٨) .

(ثالثا) إقامة علاقات دلالية جديدة

وتخلق (عائشة أرناؤوط) دلالات إيحائية ، تنتج عن تلك العلاقات الجديدة (الطازجة) التى تقيمها بين الصفة والموصوف كذلك . وتعتمد فى إقامة تلك العلاقات على (الجمع بين المتناقضين) مثل (النور الأسود) فى قولها :

" أبدأ العرس بالبكاء
وحتى الآن لم يعرف سيدى الدمعة
لو أنها تتجسد قبل أن تصير مدينة وطائرا
قبل أن تصير أدغالا مبنية بالنور الأسود .
وأعشابا هائلة من الصمت والماء " (٩) .

وربما استطاعت هذه الصفة أن توحى بتشابك الأدغال وكثافتها ، حتى تسلب النور وتبخسه حقه فى أن يظل كذلك ، فيأخذ لون النقيض .

ومن الجمع بين المتناقضين كذلك (الخصب المجدب) فى قولها ، تخاطب الأحراش الجبلية :

" فيك البصيرة المختنقة
والجراثيم المضاءة
فيك لوعة الخصب المجدب
فيك أشتهى أن أبصق
وأرفض أن أضاجع انحناءاتك فى جسدى " (١٠) .

فالصفة هنا تسلب من الموصوف طبيعته ، فهو خصب ضائعة خصوبته ، خصب

مفقود لايستغل ، ولذلك فهو فى حكم المجدب .

وكثيرا ماتعتمد على (تراسل الحواس) كالتراسل بين المسموع والملموس فى (الأنين الطرى) فى قولها :

" الأحشاء خرجت والأنين طرى
جثث .. موتى .. أنصاف موتى
الاحتضار يعرف الملاحة جيدا
والمدججون بالسلاح يبخلون برصاصة الرحمة " (١١) .
فالأنين الطرى هو الضعيف لخروج الأحشاء والاحتضار .

وتعتمد (عائشة أرناؤوط) كذلك فى خلق العلاقات الدلالية الجديدة بين الألفاظ على المزاوجة بين لفظتين مزواجة مجازية ، مثل (خــوار النار) فى قولها :

" أمام خوار النار
تتسلح العصور العمودية
وتحيط وعل النور بالشباك " (١٢) .

و(خوار النار) من المزاوجات المجازية الطريفة التى تقدمها لنا لغــة (عائشة أرناؤوط) ، وتبدو الطرافة هنا من العلاقة الجديدة التى تقيمها بين المرئى والمسموع ، فالمرئى يخرج عن طبيعته المعهودة إلى طبيعة كائن حـى ذى صوت عال ، يصعب أن تحده ، فهى نار شديدة عالية منتشرة .

وتعى (عائشة أرناؤوط) بحساسية فنية مرهفة قيمة التقابل بين الصور وتأثيره فى المعنى ، فتراها تقابل بين (خوار النار) و (وعل النور) . وترى (عائشــة أرناؤوط) العلاقات الخاصة بين الألفاظ بوضع اللفظة فى غير موضعها من أصل الاستعمال ، على نحو مانجد فى (ثغاء الأمطار) دلالة على

علو أصواتها وتداخلها وتواليها ، وذلك فى قولها :

" حوافر كل الجياد الجامحة تحترق غابة تلاقياتنا المعتمة
تحت كل ورقة شاحبة جرس صغير معبأ بثغاء الأمطار
ورائحة رضيع ميت تحت ثدى مجهول وحزين " (١٣) .

ولعل من أهم الوسائل اللغوية لخلق العلاقات الشعرية الجديدة بين الألفاظ عند (عائشة أرناؤوط) وسيلة (كسر المصاحبات اللفظية) التقليدية الثابتة فى موروث اللغة ، وإن كانت حالاتها قليلة ، ومن ذلك قولها :

" يغيب ترابك تحت الجثث
فلاتعرف لونه .
توازين بين الدليل وعكسه .
ولاتصلين إلى نظام الأشياء .
أيتها الطريدة المدججة بالنور
التى توغل بعيدا فى ليل تالف
المهماز يحرق خصرك المنتش جروحا .
والحناء مستورد من بلدان قفراء " (١٤) .

فهى تصنع هنا مصاحبة شعرية جديدة فى (المدججة بالنور) ، تستمد قيمتها الأسلوبية من مفاجأتها للسامع ومخالفتها للمصاحبة اللغوية التقليدية (مدجج بالسلاح) ، وقدرتها الفائقة على التعبير عن المعنى ، فهذه الطريدة (وربما كانت رمزا للوطن) قوية فى تمسكها بالنور قوة المدجج المتمسك بسلاحه . هنا يقع (النور) موقع (السلاح) رمزاً لمسالمة تلك الطريدة الموغلة فى ذلك الليل التالف .

(رابعا) خلق استعارات خاصة

للتعبير المجازى فى ديوانى (عائشة أرناؤوط) دور كبير فى التعبير الفنى عن المعانى . ففضلا عن المزاوجات المجازية التى رأينا أمثلة لها فيما سبق ، نرى أن لها استعاراتها الخاصة ، التى ولدتها طبيعة التجارب الفنية والهموم الإنسانية العامة التى عبرت عنها ، كآلام الغربة ، وعذابات الهزيمة ، والفساد الأخلاقى ، والجوع الروحى ، والأحلام الضائعة ، .. الخ . وقد تشكلت استعاراتها على نار هذ التجارب القاسية ، فصارت مرتبطة بها غير دخيلة عليها .

إن الاستعارة عند (عائشة أرناؤوط) تستمد خصوصيتها من خصوصية رؤياها للأشياء ، ومواقفها من قضايا الوطن ، وآلام الإنسان العربى المعاصر وآماله وتمييزها الدقيق بين ماتشابه على الناس من أمور .

ويمكننا القول بأن استعارة (عائشة أرناؤوط) تتميز بثلاث سمات أساسية :

(أولها) دلالة لوازم المشبه على الشدة والعنف والصور المنفرة .

و**(الثانية)** وقوع المشبه معنويا فى كثير من الحالات .

و**(الثالثة)** قوة إيحاء الأبنية الاستعارية بالمعانى المقصودة .

وإذا أردنا اجتزاء أمثلة من استعاراتها ، فلننظر إلى (تـــورم الحلم) فى قولها :

" مامعنى أن أضيف أسفى كل يوم
إلى صندوق التأملات
صرت طفلة بالغة الهرم
عيناى تعميان دون حجارتك العتيقة
أنا المصنوعة من طينتك وبخورك الدائرى .
ذبلت الريح وتورم الحلم .
وصار معرضا للانفجار مفصولاً بخيط شعرة " (١٥) .

إذ توحى (تورم الحلم) بامتلائها بالأحلام القديمة التى طال عليها الأمد حتى صارت عرضة للانفجار .

وتدخل كلمة (الأحلام) فى استعارة أخرى تبدعها الشاعرة فى قولها :

"ولست إلا عابرا .. رأيت شوكة عند الباب
تنبت زهراً له رائحة العفن .
فدخلت
وهنا تجعدت كل أحلامى كالقصدير الرقيق " (١٦) .

وتجعد الأحلام دلالة على الخوف ، بل على اليأس من تحقيقها .

وإذا كان انفجار الأحلام المرتقب ـ فى الاستعارة السابقة ـ رمزا على فعل إيجابى مستقبلى ، فإن تجعد الأحلام هنا رمز على فعل سلبى فى الحاضر ، وبين الخوف من الحاضر والأمل فى المستقبل يكمن قلقها النفسى الدائم العنيف .

وأحلام الكاتبة ليست شيئا من أحلام المدينة الفاضلة ، ولكنها أحلام لوطن مغترب عن أهله ، أحلام من وطن محرم . ولذلك كانت دائما أحلاما محفوفة بالمخاطر :

" أيها الفجر النبيل
لاتخف .
أعبر الهواء الذى مازال موشوما
بالنظرات الأخيرة لرعبنا الأبيض
تعال تأبط حلمى الصغير المحفوف بالمخاطر " (١٧) .

وتحمل صيغ الأمر والنهى هنا شيئا من الخوف والأمل اللذين نتحدث عنهما ، فالنهى عن الخوف يعنى وجود مايخيف ، وأمر الفجر بالعبور وتأبط الأحلام يعكس أملا فى القدرة على تحقيق هذه الأحلام مهما كانت محفوفة بالمخاطر .

إن الثورة على الظلم الذى يعانى منه الوطن ، وعلى القهر الذى يلقاه أبناؤه

هى الإطار الذى يحدد اختيار عناصر الاستعارة فى قصيدة النثر عند (عائشة أرناؤوط) ؛ فهى تختار العناصر اللغوية التى تثير فى النفس حنقاً وضيقا وثورة على الواقع الذى تتحدث عنه ، كقولها :

" ليس هنالك سوى صدى الطائرات العمودية
المحومة كجراد معدنى يبتعد
هاربة باتجاه حملة نسور الكتف
باتجاه أسدين يحرسان بوابة الموت
طائرات عمودية أفرغت حمولتها وتقيأت الرصاص
على نسيج من اللحم البشرى
الذى تراقص على شكل تلال دموية " (١٨) .

فالفعل (تقيأ) ـ فى ذاته ـ يثير فى النفس حنقا وقرفا ، وهو فى هذه الاستعارة يرسم صورة لأقصى ما يتعرض له الإنسان من قهر وبطش . انه هنا تقيؤ رصاص على لحم آدمى .

وفى قصائد (عائشة أرناؤوط) غير ذلك من المواضع التى تشهد على بكارة استعاراتها ومهاراتها العجيبة فى الجمع بين عناصر تلك الاستعارات . وخذ أمثلة على ذلك استعاراتها التى تلمع فيها ملامح نسائية واهتمامات نسائية ، مثـل : (رائحة الحنان المشتعلة) (١٩) و (شعر العدالة الأشعث) (٢٠) و(الصوت المشوى) (٢١) و(نضوج الشمس) (٢٢) و(عجن المحبة) (٢٣) .

هكذا ، يمكننا الانتهاء إلى أن استعارة (عائشة أرناؤوط) إفراز لغوى على قدر همومها وطبقا لطبيعة تجاربها ، وهى ـ كما رأينا ـ ليست تجارب وجدانية ناعمة ، ولكنها تجارب نفس مغتربة وشعب معذب .

(خامسا) التعبير المختزل

تتميز لغة (عائشة أرناؤوط) بالاختزال الشديد ، فهى لاتسترسل حتى تصير الجملة (نثرية) فاترة ، ولكنها تقتصد غالبا فى وحدات الجملة ، فتبدو مكثفة ، رامزة ، مشعة بالإيحاء . والراجح عندى أن تميز قصيدة النثر بسمة التعبير المختزل يرجع إلى الإحساس الفطرى عند الشاعرة بالأثر الخطير الذى يتركه خلوها من موسيقى الشعر . فلا شك أن خلو (قصيدة النثر) من الموسيقى يخفض حرارة التعبير الشعرى فيها بدرجة لا يستهان بها . هنا يصبح الاختزال ضرورة فنية لا غنى لقصيدة النثر عنها ، إذا أرادت أن تحصل على بعض من سمات التعبير الشعرى .

وتستعين الكاتبة على تكثيف مفردات الجملة بوسائل مختلفة من أهمها :

(١) الرمز .
(٢) كسر التناسق المنطقى للغة لغاية تعبيرية .

فهى تطارد مفردات اللغة وتلاحقها وتستثمر ما فيها من طاقات رمزية ، والرمز ليس صفة خالصة لكل مفردات اللغة بالطبع ، فهناك مفردات تصلح لأن تستعمل استعمالا رمزيا ، وهناك مفردات أخرى لا تمكنها دلالاتها المعجمية من ذلك . وبديهى أن مثل هذه الألفاظ الرامزة تستمد دلالاتها الرمزية من السياق ، وهنا ينبغى الاشارة إلى أن الكاتبة قد خانها التوفيق فى كثير من الحالات فى خلق السياقات المعنوية المناسبة التى تشف عن تلك الدلالات الرمزية أو تعين على فهمها . ومن ذلك مقطوعاتها (كالزبد) و(وطن بلا أطراف) وغيرهما . وربما كان تعدد الرموز وازدحامها فى القصيـدة الواحدة سببا جوهريا فى غموض دلالاتها . فالرمز الواحد لا يكاد يمثل عمودا فقريا لبناء القصيدة ، وإنما هى رموز متداعية زئبقية الدلالة . إنها رموز أشبه برموز الفن التشكيلى السريالى .

ويستثنى من ذلك بالطبع ، تلك الألفاظ ذات الدلالات الرمزية الأخرى

كالأظافر والرماد وغيرهما .

والحق أن لعائشة أرناؤوط رموزاً خاصة ، لعل من أهمها وأكثرها طرافة رمزي (القنفذ) و(الأورام) . فالرمز الأول لم ينل حقه في نصوص الشعر العربي المعاصر ، وربما انفردت الشاعرة باستغلال قيمته الرمزية ، بالرغم من شهرته في الاستعمال الشعبي .

ويعد هذا الرمز مثالا للرموز التي أحسنت استخدامها فنياً ، على نحو ما نجد في قصيدة (زمن القنافذ لا زمن الورثة) فالقنفذ ـ سواء أتحدثت عنه أم إليه ـ هو نقطة المركز الذي تدور حوله محاور القصيدة الموضوعية .

أما رمز (الأورام) فهو رمز مستحدث ، استخلصته (عائشة أرناؤوط) من جسد الواقع الفلسطيني والعربي ، ويعكس هذا الرمز المادي الاعتلال النفسي وتضخم عذابات الروح العربية . ويتردد هذا الرمز في قصائدها تردداً ملحوظاً ، لانجد له نظيراً عند أديب معاصر آخر ، فقد وصلت به إلى درجة (الكلمة ـ المفتاح) في ديوانيها . ومن ذلك قولها :

" تستتر صحراؤك بالجثث
كخمار دموي لعينيك الباكيتين
والريح تفقد وشائعها وجهاتها الأربعة
متحولة إلى تويجات صماء وسط البراري .
كل شئ ساكن إلا الأورام المتفتقة .
كل شئ ساكن في التهابه الأخير .
كل شئ ساكن
حتى تصدع الغصة في حنجرتك المهشمة " (٢٤) .

إن (الأورام) عند (عائشة أرناؤوط) ليست رمزاً أحادي البعد ، وإنما رمز على (حالة) ، حالة عامة وشاملة للوطن بكل أبعادها السياسية والعسكرية

والاجتماعية . أما كسر التناسق المنطقى ، فهو بالجمع المقتضب بين لفظين متناقضين فى الدلالة المعجمية المنطقية جمعا يولد ـ من احتكاكهما المباشر ـ معنى إيحائيا جديدا . ومن أمثلته الجمع بين الصراخ والصمت فى قولها :

" إنها لحظة مناسبة للخرس
أواه .. أيتها الصرخة المكمومة بالدبابيس .
ومقابض المسدسات
إنها لحظة مناسبة للخرس
حيث لوحة التسديد تفقد دوائرها .
وتصرخ بصمت " (٢٥) .

وربما ارتبط التعبير المختزل بطبيعة الفكرة الذهنية المجردة ، حيث تتوالى الجمل محدودة الحجم ممتدة الإيحاء ، كقولها :

" الدمعة كائن .. الابتسامة حركة
فى الكائن لايوجد كائن
فى الكائن توجد حركة " (٢٦) .

فهى ـ بهذه الجمل المختزلة ـ تصوغ مسلمات شعرية بلغة (المسلمات الافتراضية) التى تقود إلى (نتيجة منطقية) من خلال قياس (المحمول) على (الموضوع) . وتحمل هذه المسلمات الشعرية الطريفة قيمتها من (أسلبة) الخطاب الشعرى ، أى وسمه بسمة أسلوبية خاصة ، كما تحمل قيمتها من تعبيرها المتميز عن رؤيا الكاتبة وفلسفتها ونظرتها البكر للأشياء .

وينبغى الإشارة هنا إلى أن بعضا من قصائدها لم تخل من مقاطع تطغى فيها (النثرية) المباشرة ، ويضعف (سبك) الجملة ، ويتراجع الإيحاء ، بتأثير العبارات والتراكيب الجاهزة ، التى لاتختلف كثيرا عن لغة الخطب السياسية ، كقولها :

" ضد أجيال لاتعرف قضيتها

ولاتفرق بين خيط العناكب وناب الأسد
ضد أولئك الذين يخططون معاركهم الحربية
فى المباغى
ضد التمزقات الفوغائية التى نعيشها .
بكل تهريجنا المكثف بالعار والتضليل .
أتحدث ويملؤنى القئ بعد كل كلمة .
وأتدثر بالبرد لأن شمسكم لم تعد تكفى .
ضد هذه الأشياء التى ترغمنى .
على إخفاء رأسى تحت ذبابة ميتة .
أتحدث .
وألملم أشلاء الأطفال المزقين بالحصى " (٢٧) .

فلا شك أن احتــواء مثل هذا المقطـع علـى قوالـب (التمزقات الغوغائية) و(ألملم أشلاء الأطفال) ونحوهما معهودة ، على نحو ما نجد فى السطر الأول والثالث والتاسع بالـ ذلك كله يقطع عن مثل هذا الكلام حرارة التعبير الشعرى المكثف

(سادسا) الغموض والغرابة :

والغموض من أهم السمات اللافتة للنظر فى قصيدة النثر بعامة ، وقصيدة النثر عند (عائشة أرناؤوط) بخاصة ؛ فالغموض لا يبلغ عند بعض كتاب قصيدة النثر مثل (محمد الماغوط) و(أدونيس) وغيرهمـــا مبلغه عند الشاعرة ، التى تستعصى بعض قصائدها على الفهم أو التذوق . ذلك أن النص يتحول أحيانا غير قليلة إلى لغة خاصة ، شديدة الخصوصية ، بل لغة فردية لاتفصح ولاتعرب عن مكنون عقلى أو انفعالى محدد الملامح . إننا نشعر مع بعض القصائد أننا انتقلنا إلـــى لغة فقدت وظيفتها التوصيلية ومحورها الموضوعى ، فلاتعرف عن أى شئ تحدثك ، فصارت فيها الكلمات سواء ، لاتستطيع أن تدرك لاستعمال إحداها ـ فى موضع بعينه ـ دون الأخرى مغزى ،

ولاتستطيع أن تحدد لبعض جملها - مهما طال اعتيادك للغتـــها - قصدا ولامعنى .

وقد عرف امبسون W.EMPSON الغموض بأنه عبارة عن الظلال التى تترك فرصة لاستجابات متبدلة لنفس القطعة اللغوية (٢٨) . ويمكننا - فى ضوء تقسيماته للغموض - أن نجد له أنواعا عدة عند (عائشة أرناؤوط) ، ومنها :

(١) الغموض الناتج عن تجاور معان غير متصلة تجاورا مباشراً ، كقولها :

" الهواء فوقى بين مد وجزر
لحظة من الرخام ولحظة من الزئبق .
مازلت ألملم أصابعى المتناثرة .
كى أحزم على مهل شهيقى الأخير .
وأحقن به زهرة تتفتق " (٢٩) .

فلاتستطيع أن تحدد لهذا المقطع معنى كلياً واضحاً ، فما دلالة المد والجزر فى الهواء ؟ وماهى العلاقة الحتمية بين الرخام والزئبق ؟ ومامعنى حقن هذه الزهرة المتفتقة ؟ وإلام ترمز هنا ؟ وما علاقة الرمز بما سبق كله ؟ .

(٢) الغمـوض الناتج عن معان تعكس حالة معقدة فى ذهن الكاتبة ، ومن ذلك قولها :

" الهواء صعب .. والغابة تتنفس الطحالب ..
الهواء صعب .. وسكينة الألم كذلك ..
الهواء صعب .. التنفس صعب ..
وتحمل الأصابع التى لاتحمل شيئا صعب كذلك ..
الهواء صعب .. والتراب صعب .. والماء صعب .. والنار صعبة ..
من هذه العناصر صنعت طينى ..

فكان رمادا .. ثم صار ريحا وجدت فيها
عصفوراً يحمله جناح واحد ..
كان مخجلا أن أقلده ..
لاجناح لى ولاخابية أردم فيها رمادى ..
لا جناح لى .. لاموت لى .. لا أصابع لى .. لافراغ لى ..
ولامكان لى .. " (٣٠) .

فهذا المقطع يحمل معنى عاما هو الإحساس بالغربة والعجز وفقدان الذات ، بين مكونات الحياة ، التى استحالت - مع كونها عناصر طبيعية ممنوحة - إلى أشياء صعبة وهنا يبرز التعقيد الذهنى الذى تعكسه تلك الصورة المركبة ؛ فمن هذه العناصر الطبيعية ، صنعت طينتها ، فصار الطين رمادا ، ثم ريحا ، رأت فيه عصفورا بجناح واحد .. وربما رمزت بالطين إلى ذاتها ، وبالرماد إلى تحول تلك الذات عن كليتها الأولى وفقدانها بعض مكوناتها ، وبالريح إلى الهجرة من مكان إلى آخر ، وبالعصفور ذى الجناح الواحد إلى معنى العجز والفناء الوشيك !! ..

وينتج التعقيد هنا عن هذه المتوالية السياقية للرموز اللغوية ، التى تعكس بدورها تواليا صوريا مفاجئا ..

(٣) الغموض الناتج عن التعبير عن فكرة غير منطقية ، ومن ذلك قولها :

" من تراب الأرض خرجت .. من حيث ستخرج أنت ..
لم تعرفنى انعطافة الليل ..
ولم يسألنى أحد عن اسمى ..
وبزوبعة القلب كتبتك على شطآن العالم ..
وفى كل مكان كانت رائحة ذراعك تنعشنى ..
رسمتك على وجه التراب ولم أعرف وجهك ..
عندما كنت طفلة .. قبل أن أولد .. بعد أن مت " (٣١) .
فضلا عن غرابة العلاقة بين مفردات السطر الثالث ، يبدو المعنى فى

السطرين : الخامس والسادس غامضا ، للتعبير عنه على نحو غير منطقى ، فإذا كان المخاطب هنا هو الوطن ، فكيف ترسمه على وجه التراب قبل أن تولد ؟ بل كيف استطاعت رسمه بعد الموت ؟! ..

ولايكشف المعنى عن بعض ملامحه إلا إذا فهمنا أشباه الجمل : (عندما كنت طفلة) و(قبل أن أولد) و(بعد أن مت) على المجاز ، فمراحل الطفولة ، وماقبل الميلاد ، والموت ، ينبغى أن تفقد الآن معانيها الحرفية ، وتصبح المرحلتان الأوليان كناية عن ارتباطها بوطنها وتعلقها به منذ الصغر ، وتصبح مرحلة ما بعد الموت كناية عن شدة هذا التعلق واتصاله وخلوده .

(٤) الغموض الناتج عن استعمال رموز غير لغوية ، وهو استعمال ذاتــى محض ، يجعل معنى هذه الرموز مبهما ، ويجعل تفسيرها ضربا من التكهنات . ومن ذلك الرمز المبهم O فى قولها :

" وجدت مكاناً فى هذه الدمعة المتحجرة على طرف صحراء ..
الحرف الأبجدى الأول ..
كيف اكتشفت القبلة الأولى ؟ ومتى عرف الحب نقاط الفراغ ؟
متى نما الإبهام وصغر الخنصر ؟ متى نحدد عدد العيون .. ؟
زالت قشور الطين ، وامتلأت الأنساغ بالروح الخضراء ..
وجدت مكانا فى هذه الـ O المتحدرة من سلالات الجليد ..
المتحورة عن رحم امتلأ بأسماك تبتلعنى " (٣٢) .

فلاندرى علي وجه اليقين ماذا تعنى بهذه الـ O المتحدرة من سلالات الجليد ، فهل ترمز بها إلى عين الماء الصافية (التى ترمز بدورها إلى الحياة الهادئة فى القدم) فى مقابل (الرحم) الذى يرمز إلى بحر ملئ بالأسماك (وبالتالى إلى حياة متلاطمة ، يأكل القوى فيهـــا الضعيف) ؟ ..

وقد ترمز بالعلامة V— فى مثل قولها :

" آه .. أيها الوطن المذعور كالطريدة ..
احمل جلدك الملسوع ..

وضع علامة الجذر V— تحت عمودك الفقرى ..
الأقنعة بدأت بالتفوط " (٣٣) .
فلاندرى كذلك الارتباط الموضوعى الحتمى بين علامة الجذر هذه والمعنى ..

أما الغرابة عند (عائشة أرناؤوط) ، فهى سمة فنية ، لاتكاد تحول دون فهم معانيها وأفكارها ، بل ربما حملت إلى التعبير عن تلك المعانى والأفكار جدة وطرافة . ولنجعل من تشبيهاتها الغريبة أمثلة على ذلك ، فمنها (التلاشى كاللاشئ) فى قولها :

" أركاديا : الحب والمحبة ..
أركاديا عاقر ولكنها ولدت العالم ..
....
خارقة كأعماق البحر ومتلاشية كاللاشئ " (٣٤) .

ومنها (داهية كضمير ألكترونى) و(الجليد الأجوف كاللعنة) فى قولها :

" حيث يجتمع الماء حول الساق والعنق ..
ندفع ضرائبنا بيدنا اليسرى ..
ونحدق .. وندون تصدعنا بنجاح ..
مقابل الإعدام ..
جليد بحرى يتكسر دون تحديد ..
أجوف كاللعنة ..
وداهية كضمير ألكترونى " (٣٥) ..

فالغرابة فى مثل هذه التشبيهات يمكن جعلها (غرابة فنية) تعكس سعيا

دؤوبا إلى اكتشاف لغة مجازية ، توحى بالمعنى ولاتعبر عنه بالمشاع من التشبيهات . ويعتمد إيحاؤها على ماتراه بين المشبه والمشبه به من علاقات جديدة بعيدة .

(سابعا) تميز المعجم الشعرى :

لاشك أن لـ (عائشة أرناؤوط) معجما شعريا متميزا ، وإن كنا نرى أن كثيرا من عناصره تعد امتدادا لما أنجزته القصيدة العربية المعاصرة فى تطوير معجمها التعبيرى . فمن أهم سماتها فتح الباب لاستضافة مفردات وتراكيب جديدة لم يألفها ـ أو لم يسترح إليها ـ الشعر التقليدى ، كالمفردات ذات الدلالات الفجة المقززة ، أو مفردات الجنس الصريحة ، أو المصطلحات العلمية البحتة ، أو المفردات التى ارتبطت بلغة النثر .. الخ .

ولعل الجديد الذى قدمته (عائشة أرناؤوط) وأسهمت به فى تطوير هذا المعجم هو استعمال المفردات من الأنواع السابقة جميعا بجرأة أشد وحرية أوسع ، فلم تجد بأسا من معاملة هذه المفردات معاملتها لسائر المفردات الأخرى فى اللغة . وليس هنالك مايمنع من ذلك على الإطلاق ، مادامت تعبر عن تجارب وغايات تعبيرية تقتضيها وتستوجب استخدامها بالتبعية . وتعكس هذه المفردات بالتأكيد ثراء التجربة الفنية فى قصيدة النثر واتساعها ، وانفتاحها على أغراض مختلفة ..

أما هذه الجرأة التى نتحدث عنها ، فلعل خير دليل عليها هو تلاحق المفردات من الأنواع السابقة وتكرارها تكرارا ملحوظا جدا فى ديوانيها معا : فأنت تجد فيهما مفردات مثل : (البغاء) و(المرحاض) و(الدمامل) و(الأورام) ، كما تجد مفردات العلوم الطبيعية كـ (الكيمياء) و(الفيزياء) و(الكلس) و(السلالة) و(المبيدات) و(الأكسيد) ، ومفردات جغرافية وطبيعية ، كـ (الطفح) و(المنحدرات) و(التضاريس) و(الكسوف) .. الخ ، بل مفردات تجارية كـ (التصدير) و(الاستيراد) ! .

والحق أن هذه الألفاظ لم تكن عبثا على الخطاب اللغوى عند (عائشة أرناؤوط) ، فقد ملكتها قيما رمزية وأسلوبية مختلفة . وبالرغم من ذلك ، فإن هذه الألفاظ فى ذاتها لاتصنع أثرا أدبيا ، بل هى تدين - أينما وقعت - إلى الأثر الأدبى ذاته ، بما يعرضه من تجربة شعورية ورؤيا إبداعية تستوجب - بالتبعية - تداول هذه الألفاظ وتكرارها . ويصدق هنا رأى ميشونك H. MESCHONNIC فى قوله :

" الأثر إنما هو الذى يصنع الأسلوب ، أما الأسلوب فلايصنع الأثر " (٣٦) .

وينبغى الآن الإشارة إلى ملحوظتين مهمتين :

الأولى هى أن أهمية هذه المفردات لاتبرز من التوالى العددى وارتفاع معدلات تكرارها فحسب ، وإنما تتجلى أساسا من قيمتها الرمزية ودخول بعضها فى تراكيب لغوية ، مثل :

- (التضاريس الروحية) أو (تضاريس الروح) (٣٧) ..
- (ترمد الروح) (٣٨) ..
- (الزمن المؤكسد) (٣٩) ..

والأخرى أن هذه المفردات قد وسمت معجم (عائشة أرناؤوط) بسمة (المادية) المفرطة ، بل انعكست هذه السمة على بعض عباراتها كذلك ، كالسطر الثانى من قولها :

" تعلّم الآن كيف تتمتم ونحن ننتظر الهاوية ..
وضع على قلبى الحجرى قليلا من العزاء ..
باعتناء وفخر وغرابة " (٤٠)

وخلاصة القول أن (قصيدة النثر) - كما تبدو عند (عائشة أرناؤوط) - قد شقت للعربية طريقا جديدة للنثر الفنى الذى يختلف عن النثر الكلاسيكى فى اقترابه الشديد من سمات الشعر وخصائص بنائه اللغوى ، كالإيحاء ، والتكثيف ، والغرابة ، والاستغراق ، والتعبير بالرموز المتقابلة والمتوازية ، وعناصر المعجم

الشعرى ، والتراكيب الشعرية ، وتوجهات الشعر واهتماماته الموضوعية والأيديولوجية الجادة .

إن (قصيدة النثر) ليست ـ فى مفهومنا ـ لونا من ألوان الشعر ، وإنما هى لون من ألوان النثر الفنى مهما كان نسيجه شعريا . ولا أرى ـ كما يثبت (الوطن المحرم) لـ (عائشة أرناؤوط) بديوانيه مايراه الأستاذ الدكتور ابراهيم حمادة ، من أن أبرز عيوب (قصيدة النثر) هو " محدودية الموضوعات التى يمكن أن تتناولها " (٤١) . فإن هذا الكتاب ـ بديوانيه ـ ينفى هذا الحكم وينقضه ؛ لتعدد موضوعاته واختلافها بين ذاتية داخلية وموضوعية خارجية . وإنما الذى أراه ـ من تأمل هذا العمل ـ أن أبرز عيوب (قصيدة النثر) هو عجزها عن توفير قدر أدنى من التوصيل والإفهام فى حالات غير قليلة . ويبدو لى أن الإحساس بخلو (قصيدة النثر) من موسيقى الشعر قد جعل أصحاب هذا الفن يبالغون فى الإثقال على أنفسهم وعلى اللغة بما لها من طاقات تعبيرية وإمكانيات أسلوبية ، وجعلوا ذلك تعويضا عن فقدان العنصر الموسيقى ، فكانت كثير من أعمالهم كالمترجمات الغامضة ، بل أشد غموضا ، وكانت لغتهم كالشفرة ، بل أشبه بميتافيزيقا اللغة .

هوامش :

(١) الوطن المحرم (الديوان الأول = د ١) ، دار فكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ط ١ ، القاهرة ، (١٩٨٧) ص ٥٥ .
(٢) الوطن المحرم ، د١ ، ص ٦٨ .
(٣) نفسه ، د١ ، ص ٦١ .
(٤) نفسه ، د٢ ، ص ١٧٩.
(٥) نفسه ، د٢ ، ص ٨٣ .
(٦) نفسه ، د٢ ، ص ١٩٦ .
(٧) نفسه ، د١ ، ص ٣٩ .
(٨) نفسه ، د٢ ، ص ١٤٨ .
(٩) نفسه ، د٢ ، ص ١٠١ .
(١٠) نفسه ، د٢ ، ص ١٥٠ .

(١١) نفسه ، د١ ، ص ٣٠ .
(١٢) نفسه ، د٢ ، ص ١٩٤ .
(١٣) نفسه ، د٢ ، ص ١٤٨ .
(١٤) نفسه ، د١ ، ص ٢٧ .
(١٥) نفسه ، د٢ ، ص ٩٣ .
(١٦) نفسه ، د٢ ، ص ١٣٧ .
(١٧) نفسه ، د١ ، ص ٦١ .
(١٨) نفسه ، د١ ، ص ٢٨ .
(١٩) نفسه ، د٢ ، ص ١٩٥ .
(٢٠) نفسه ، د٢ ، ص ١٧٣ .
(٢١) نفسه ، د٢ ، ص ١٧٣ .
(٢٢) نفسه ، د٢ ، ص ١٢٩ .
(٢٣) نفسه ، د٢ ، ص ٩٤ .
(٢٤) نفسه ، د١ ، ص ٢٧ .
(٢٥) نفسه ، د١ ، ص ٤٧ .
(٢٦) نفسه ، د٢ ، ص ١٦٥ .
(٢٧) نفسه ، د٢ ، ص ١٥٥ .
(٢٨) انظر : Empson , W. , Seven Types of Ambiguity , Penguin Books , Britain (1961) p. I.
(٢٩) الوطن المحرم ، د١ ، ص ٦٣ .
(٣٠) نفسه ، د١ ، ١٩ ـ ٢٠ .
(٣١) نفسه ، د٢ ، ص ١١٤ .
(٣٢) نفسه ، د١ ، ص ٢٣ .
(٣٣) نفسه ، د١ ، ص ٤٤ .
(٣٤) نفسه ، د٢ ، ص ١٦٩ .
(٣٥) نفسه ، د٢ ، ص ١٨٩ .
(٣٦) نقلا عن : النقد الأدبي والعلوم الإنسانية ، تأليف : جان لوى كابانس ، ترجمة : الدكتور / فهد عكام ، دار الفكر ، ط١ ، دمشق (١٤٠٢ هـ ـ ١٩٨٢ م) ، ص ١١١ والنص في كتابه : Meschonnic , H. , Pour la Poe`tique , I. Gallimard , Paris (1970) , p. 20 .
(٣٧) الوطن المحرم ، د١ ، ص ٢٦ ـ د٢ ، ص ٩٣ .
(٣٨) نفسه ، د١ ، ص ٣٨ .
(٣٩) نفسه ، د١ ، ص ٥٩ .
(٤٠) نفسه ، د٢ ، ص ١٧١ .
(٤١) انظر مقالته الافتتاحية لمجلة القاهرة ، العدد ٧٣ (١٩ ذو القعدة ١٤٠٧ هـ) ـ (١٥ يوليو ١٩٨٧ م) ، ص ١ .

الخطاب الروائى
فى " ثرثرة فوق النيل "

إذا نظرنا إلى ماكتب عن لغة الرواية والقصة عند نجيب محفوظ لرأيناه شحيحا واهيا فى مجمله ، يتناول بمنهج نقدى كلاسيكى أعمالاً روائية هى فى قمة الجدة والحداثة .

لقد استطاع نجيب محفوظ ـ برحلته الأدبية طوال نصف قرن تقريبا ـ أن يجعل للأدب الروائى فى العربية لغته الخاصة ، فاكتسبت العربية ـ بذلك ـ ثراء فنيا واتساعا تعبيريا ، تدين بكثير منهما لهذا الأديب العظيم .

وقد تعددت مستويات التعبير اللغوى الروائى عند نجيب محفوظ ، بتعدد المراحل الفنية التى تندرج فيها أعماله الإبداعية . فهى لغة ملحمية ، تمزج بين التراث ولغة التخاطب المعاصرة فى المرحلة التاريخية الأولى . وهى لغة وصفية انسيابية تسجيلية ، يميل الحوار فيها إلى الاستاتيكية فى المرحلة الثانية ، وهى المرحلة التى بلغت ذروتها مع الثلاثية الشهيرة . وهى لغة ميتافيزيقية إيحائية مضغوطة ، يمتزج فيها خطاب (سرد) الكاتب بتيار الوعى ، فى المرحلة الثالثة الفكرية ، وهى المرحلة التى نجد أصدق مثال لها هذه الرواية التى نتناولها : " ثرثرة فوق النيل " . وهى لغة رمزية إسقاطية ترتكز على تكنيك المفارقة وتشابك خيوط اللحظة الراهنة بأصولها فى الزمن الماضى فى المرحلة الرابعة ، وهى تلك المرحلة التى يمكن التمثيل لها بملحمة الحرافيش وليالى ألف ليلة ونحوهما .

وغنى عن البيان أن هذه الأحكام السالفة أحكام نسبية عامة ، ذلك أن لكل عمل إبداعى جيد لغته الخاصة ، التى تظل كذلك مهما قبل الدخول مع غيره فى مرحلة فنية واحدة .

وتعد رواية (ثرثرة فوق النيل) نموذجاً فريداً للغة الأدبية الروائية . فقـد

بـرزت فيهـا (أدبية) العمل الروائى ، وصار للغة فيها وظيفة إخبارية ودلالية جوهرية ، سواء أكان ذلك على مستوى السرد أم على مستوى الحوار . وهى وظيفة لم تكن تؤديها اللغة بهذه الكفاءة والأهمية فى أعماله الروائية السابقة ، حتى فى روايته الثلاثية الشهيرة . ففى مرحلة الثلاثية وماقبلها ، كانت الأهمية للحدث ، والبيئة ، والشخصيات ، بينما انزوى التشكيل اللغوى الأدبى للرواية فى ركن بعيد .

لقد كان البطل ـ بلغة الرواية ـ فى أعماله الأولى ، هو الحدث . وكان هذا الحدث : اجتماعيا أو تاريخيا حدثا ممتدا ، تنقطع فيه أنفاس التعبير اللغوى فى تتبع حكائى ، يصيره من غاية فنية جمالية إلى وسيلة مجردة للقص .

أما البطل فى هذه الرواية ، فهو ـ بحق ـ هذا الاستخدام الفنى الجمالى للغة . أو بعبارة أخرى ، هذه العلاقة الحميمة القوية بين اللغة وإيقاع الجمال فى السياق الروائى . لم تعد البيئة هنا ولا الشخصيات ولا الأحداث مطلوبة لذاتها ، وصارت الشخصيات أقرب إلى الرمز أو النموذج . ولم تعد البيئة تعرض بتفاصيلها ، بل صارت ـ كما يقول نجيب محفوظ ذاته ـ أشبه بالديكور الحديث ، والأحداث يعتمد اختيارها على بلورة الأفكار الرئيسية .

مضمون الرواية

تدور أحداث هذه الرواية فوق عوامة بالنيل ، يجتمع فيها كل ليلة عدد من الأصدقاء : رجالا ونساء فى (مجلس الكيف) يتناقشون فى أمور حياتهم وهموم مجتمعهم ، ثم يعود بعضهم إلى منزله ، ويبقى أحدهم (أنيس) الذى يقيم بالعوامة . وقد ينفرد بعض رواد العوامة ببعض الرائدات ؛ لتحقيق رغبة جنسية .

وشخصيات الرواية من ذوى الثقافة والمهن المختلفة : فأنيس زكى موظف بـوزارة الصحة . وهو رجل مثقف . كان طالبا ريفيا قدم إلى القاهرة من الريف

وحيدا . درس فى كلية الطب ، ولكنه لم يكمل دراسته . وانقطعت عنه الموارد ، فعمل بوزارة الصحة ، بمساعدة أحد أساتذته فى الكلية . ماتت زوجته وطفلته فى شهر واحد (لاحظ أثر ذلك فى سلوكه بعد ذلك) . وهو يحب التاريخ والثقافة ولايكتب . وهو مقيم بالعوامة . اعتاد الإدمان ولايكاد يفيق . وهو ـ كما يسميه رفاقه ـ فارس (الشلة) وولــى أمرهم . وأراه بوق الكاتب . وكثيرا مايطلقه للتعليق علي مايدور حوله أو للتعبير عن أفكار وتأملات عميقة ، بالاعتماد على تكنيك (تيار الوعى) . وربما لم توجد هذه الشخصية بالذات إلا لأداء هذه الوظيفة ، فهو لايكاد يجاذب رفاقه الحديث .

أما الشخصيات الأخرى ، فهى : أحمد نصر مدير الحسابات ، ومصطفى راشد المحامى ، وعلى السيد الناقد الفنى ، وخالد عزوز كاتب القصة ، ورجب القاضى الممثل ، وسمارة بهجت الصحفية ، وسناء الرشيدى الطالبة بكلية الآداب ، وليلى زيدان المترجمة بالخارجية ، وسنية كامل الرائدة القديمة بالعوامة وصديقة على السيد ، وعم عبده حارس العوامة وخادم روادها .

وقد اتبع المؤلف فى هذه الرواية أسلوباً جديداً فى بلورة الشخصيات وجلاتها اجتماعيا وخلقيا ونفسيا ، بخلاف الحوار والسرد ، عن طريق مذكرات إحدى الرائدات ، وهى سمارة بهجت الصحفية وهاوية التأليف المسرحى ، التى ترسم لنا شخصيات تلك الرواية فى مذكراتها باعتبارهـا مشروعا لعمل مسرحى تنوى كتابته .

وتشترك هـذه الشخصيات ـ باستثناء عم عبده حارس العوامة ـ فى عدة أشياء ، كالثقافة ، والإدمان ، والتسيب الخلقى ، والانغماس فى المتع الحسية بعامة . ويجدون فى العوامة المهرب لهم والملاذ من همومهم الخاصة والعامة . وهم ليسوا ـ مع كل ذلك ـ بمعزل عن الحياة الاجتماعية والسياسية حولهم ، فهم يتناقشون فى أزمة كوبا وفيتنام ، وفى الرشوة ، والاشتراكية ، كما يتناقشون فى مشاكل العمال والفلاحين ، واللحوم ، والجمعيات التعاونية !

وكانت العقدة فى هذه الرواية هى الحيرة التى انتابت أفراد الجماعة بعد أن

صدموا بالسيارة شخصا فى طريق الهرم ، أثناء نزهتهم الليلية ، فقتل ، فحاروا ، ماذا يفعلون ؟ هل يبلغون الشرطة أولا ؟ وكان هذا الحادث تجربة عملية لاختبار نواياهم ومايزعمون من آراء ومبادئ سامية . وقد اتفقوا جميعا على ألا يبلغوا الشرطة عن هذا الحادث ، ماعدا أنيس ، الذى هدد - فى البداية - بالإبلاغ ، ولكنه سرعان ما ظهرت نيته بالتظاهر ، ولم يبلغ .

تفسير المضمون

من المسائل المهمة فى تحليل الرواية مناقشة وجهة النظر التى توجه الأحداث والشخصيات . وقد فسرت هذه الرواية تفسيرات عدة ، منها أن المؤلف يصور الموقف السلبى لأبطالها تجاه الأحداث العامة بالانغماس فى السمر وتعاطى المخدرات . ومنها أن المؤلف قصد إلى تصوير سلبية المثقفين عموما . ومنها أن الرواية تهدف إلى النقد السياسى للسلطة أو القيادة فى تلك الفترة .

والحق أن هذه التفسيرات جميعا تعد تفسيرات أولية وحرفية ؛ أى تكتفى بتفسير المستوى الفكرى الأولى البسيط للرواية ، فالرواية : شكلا ومضمونا ، ليست عملا روائيا تقليديا ، هدفه القص الأفقى للأحداث ، وإنما تتحول فيه الشخصيات والأحداث إلى رموز على معان كبرى . وأجدنى متفقا فى تفسير وجهة النظر فى هذه الرواية مع الناقد الدكتور حمدى السكوت ، فهى " تصور أساسا وضع الإنسان فى الكون وحيرته أمام أسراره ، وبخاصة ما يتصل منها بقضية الوجود ولغز الموت . وهذه التساؤلات تستحكم فى رؤوس أبطال القصة ، فيمسون (غرباء) بالمعنى الفلسفى للكلمة ، وتفقد الحياة معناها بالنسبة لهم وتتجسد أمامهم لامعقوليتها ، ولايرون فيها شيئا واحداً يستأهل اهتمامهم .. والعبث الذى يعيشه أبطال الرواية يعرف بأنه فقدان المعنى ، معنى أى شئ وانهيار الإيمان ، الإيمان بأى شئ . والسير فى الحياة بدافع الضرورة وحدها ودون اقتناع ، وبلا أمل حقيقى ، وتمسى البطولة خرافة وسخرية " (١) .

وقد يؤخذ الدليل على ذلك من قول سمارة بهجت الصحفية " الحق أنى أومن

بالجدية " فتنهال الأسئلة : " أى جدية ؟ الجدية لحساب أى شئ ؟ أليس من الجائز أن نؤمن بالعبث بجدية ؟ والجدية تتضمن أن يكون للحياة معنى فما المعنى ؟ " ثم يتساءلون : " على أى أساس جديد نقيم المعنى ؟ " " فتقول سمارة فى إيجاز " إرادة الحياة " (ثرثرة فوق النيل ، مكتبة مصر (١٩٧٧) ص ٦٩) .

ملحوظات أولية فى اللغة

من الخطأ فى تحليل لغة الرواية إهمال حياة اللفظة خارج معمل الفنان ، كما يقول باختين (٢) ، أى وسط الفضاءات الشاسعة للساحات العمومية والأزقة والمدن والقرى والفئات الاجتماعية والأجيال والحقب .

وإذا كانت الأسلوبية لاتهتم بالكلام الحى ، بل بتفصيله النسيجوى وباللفظة المجردة التى هى فى خدمة قدرة الفنان على التحكم والتطويع (٣) ، فإن ذلك لايسمح للكاتب بانتقاء مايراه أكثر مناسبة وتعبيرية من غيره من الألفاظ ، لاسيما إذا ارتبط اللفظ المنتقى بحالة شعورية معينة أو باصطلاحات مهنية خاصة أو بفئة اجتماعية ذات معجم مميز .

ونجيب محفوظ من أكثر الروائيين دراسة لأبطال رواياته : ثقافتهم ولغاتهم الاجتماعية ومايفيض به معجمهم اللغوى من مفردات وتراكيب نمطية .

وفى (ثرثرة فوق النيل) نلمح هذا التفاعل الحى بين البنية الروائية ممثلة فى البيئة وثقافة الشخصيات والبنية اللغوية ممثلة فى اختيار ماينتج عن تلك البيئة والشخصيات من تراكيب ومفردات . ففى الحديث عن أنيس زكى بطل الرواية فى عمله الحكومى يرد فى سرد الكاتب مشتق جديد تألفه لغة الإدارة هو (يسِّرك) - بتضعيف الراء - فى قوله : " وبتصميم مفاجئ راح يسرك مجموعة من الخطابات " (الثرثرة ص ٦) . وإذا كان المشهد الرئيسى المتكرر لرفاق العوامة هو عكوفهم على تعاطى المخدرات ، فإن السياق اللغوى الروائى يتوافق مع هذا المشهد كذلك ، فتكثر فى السرد بل فى الحوار كذلك مفردات مما يعنى بدراستها

فى علم اللغة الاجتماعى ، تحت باب (اللغـــات الخاصة) ، مثل : الصنف ، والتموين (أى الحشيش) ، والبلبعة ، والانسطال ، والكيف ، والسلطنة ، والغبارة ، والغرزة ونحوهـا . بل لقـد تمخضت بعـض تلك المفـردات عن خلـق (مجازات سياقية) تتشكل عناصرها من مادة السياق اللغـوى الروائى ، مثل (الضياء المسطول) فى قوله الذى ينقل تداعيات أنيس زكى ونجواه : " التربيع الأولى المختفى يضفى على الظلمة ضياء مسطولا كعين البنفسج الناعسة . أتذكر كيف كان البدر مرهقاً فى ليالى الغارات ؟ " (الثرثرة ص ٧٩) .

ولاشك أن (الضياء المسطول) و (القمر المرهق) هى معادلات لفظية حسية لحالة أنيس الشعورية والنفسية وإحساسه الحاد بالتشتت وعجز الإرادة .

ومن الطريف الآن أن نضيف إلي العبارة السابقة عبارة أخرى ينتمى الفعل فيها إلى (الحقل الدلالى) السابق نفسه . وقد وردت هذه العبارة على لسان سناء الرشيدى فى حوارها مع رجب القاضى الذى يؤكد لها أن سمارة بهجت لا تتعامل مع (الجوزة) ، فتتساءل بسخرية :

ـ إذاً .. فلماذا تدمن على زيارة العوامة ؟ (الثرثرة ص ١٣٠)

ومع جريان السرد والحوار فى أعمال نجيب محفوظ على اللغة الفصحى ، فإنه لم يتجهم فى وجه ألفاظ وتراكيب عامية ، بل ينقلها بحالها ؛ لقدرتها على الإيحاء بالمعنى المقصود وتصويره . يصف الكاتب هيئة أنيس فى السيارة ـ أثناء النزهة الليلية ـ فيقول : " تزحزح أنيس عن الباب المغلق وجلس جلسة مريحة لأول مرة ، وهو ينفض جلبابه ليطلق سراحه ، ويفتش بقدمه عن فردة شبشبه التى انسلت فى الزنقة " (الثرثرة ص ١٤٥) .

فالعبارة الأخيرة تنقل للقارئ شيئا عن ضيقه ولامبالاته وقد خرج مع أصحابه مكرها .

وأود أن أقف ـ الآن ـ قليلا ، لأبرز مسألة مهمة فى دراسة لغة الرواية ، هى تأثير السياق اللغوى الروائى على الوظيفة التى تشغلها بعض الحروف والأدوات فى اللغة . وأكتفى ـ فى هذا المقام ـ بأن أضرب مثالا بالحرف (لكن) . فهـو ـ كما نعلم ـ للاستدراك ، وعادة ما يكون بين المستدرك والمستدرك به علاقة

معنوية كالضدية أو المغايرة ، بحيث لايتعـــدى ذلك (وحدة المعنى) . أما فى الرواية ـ بالذات ـ كما يدل النص الذى بين أيدينا ، فإن وظيفة هذا الحرف تتعدى (وحدة المعنى) إلى (وحدة الدلالة) ، بمعنى أن يشغل فى سياق أكبر وظيفة تركيبية جديدة ، ربما كانـت كالتركيب : أما ... فـ ... ، ولاتدل ـ إذ ذاك ـ على استدراك ما تقدم ، بل الإضراب عنه كلية ، والانتقال المفاجئ إلى ما لايمت له بصلة . ويمكننا أن نطبق هذا الكلام على النص التالى : " وقال أحمد نصر إن كل حىّ هو جاد ويمارس حياته على أساس من الجدية ، وأن العبث يقتصر عادة على الأدمغة ... ولم تقبل سمارة الرأى على علاته . قالت إن ما يستقر فى الرأس لابد وأن يؤثر بطريقة أو بأخرى فى السلوك أو على الأقل فى المشاعر . وضربت الأمثال بالسلبية واللاأخلاقية والانتحار المعنوى . ولكى يبقى الإنسان إنسانا ، فعليه أن يثور ولو كل سنة مرة .. ، ولكن رجب اقترح عليها أن تبقى حتى يشاهـدوا مطلع الفجـر من وراء أشجـار الأكاسيا أنـدوزا " (الثرثرة ص ٧٥) .

فاقتراح رجب نقلة مفاجئة فى الخطاب ، تعكس نقلة مفاجئة فى السياق الروائى . وهو يدلنا على عدم مبالاته بنقاش سمارة الجاد ، فإذا كان حماس سمارة لرأيها ناراً ، فإن اقتراح رجب كالماء الذى يقطع ألسنة تلك النار ، لاسيما إذا أدركنا ما فى عبارة (حتى يشاهدوا مطلع الفجر ..) من تلميح إلى ممارسة الجنس .

لغة السرد

لعل من أبرز مميزات اللغة السردية عند نجيب محفوظ هذه المهارة والحرفية الفائقة فى الوصف . فهو يستغرق طويلا ـ وبأناة ـ فى وصف التفاصيل الصغيرة الدالة الملتصقة ببنية الرواية . والوصف ـ فضلا عن كونه من أدوات الروائى الضرورية فى السرد ـ فهو على المستوى الأسلوبى أداة مهمة ، يمكن إدخالها ضمن أدوات (تنبيل اللغة) فى الرواية . ولكن الوصف أكثر أهمية إذا تجاوز هذا الحد إلى وظيفة (الترميز) وصنـــع (الإسقاطات السيكولوجية والفكرية) التى تلقى الضوء على أبعاد الحدث أو الفكرة المجردة أو البعد السيكولوجى فى

الشخصية .

يصف الكاتب جذع شجرة عتيقة وقد لفتت انتباه أنيس زكى الذى خرج لأول مرة من عوامته مفيقا إلى الشارع بقوله : " واعترضه جذع شجرة ، فاستوقفه لضخامته وغلظه ، فرفع عينيه إلى الغصون المنتشرة فى الهواء كقبة هائلة مغروسة الهامة فى سحابات الصباح الشفافة الدانية ، ثم رجع إلى الجذع المعمر هابطا إلى جذور كالحة متفرعة عن أصله وضاربة فى أرض الطوار ، كأنما تنشب فى أظافرها فى اندفاعه متوترة غاصة التحدى والألم . وهاك رقعة من اللحاء الخارجى قد تآكلت كاشفة عن طبقة من اللحاء الداخلى ذات لون أصفر باهت على هيئة بوابة قوطية استوت أمامه بطول قامته داعية إياه للدخـــول " (الثرثرة ص ١٦٠) .

فالاستغراق فى وصف جذع الشجرة الذى قامت عليه هذه العبارات لاينبغى أن يفهم على ظاهره ، بل الأحرى بنا أن نربطه بسياقه الروائى ، فهو - فى نظرى - رمز إلى فكرة مهمة هى ضرورة سعى الإنسان إلى استلهام فلسفة الكون والوجود من كائنات الطبيعة الحية الأخرى . وهى فلسفة جوهرها تحدى الألم وإثبات الإدارة.

وقد ندلل على معقولية هذا الفهم بأشياء مختلفة : -

١ - أن الكاتب جعل أنيس زكى مفيقا لأول مرة فى خروجه إلى الشارع ، وكأنه يعى مايري ويكاد يستشعر شيئا ما نحوه .
٢ - إلحاح الكاتب على وصف جذع الشجرة والغصون المنتشرة فى الهواء والجذور التي تنشب أظافرها فى أرض الطوار .

ولاشك أن وصف الشجرة على هذا النحو إنما هو مقابل مادى لحالة أنيس زكى النفسية وإحساسه الحاد بالعجز والضيق بالحياة . وقد انعكس هذا الإحساس على حديثه عن طول عمر الشجرة حيث قال : " إن طول عمر الشجرة - وحده - يكفى لإقناع من لايريد أن يقتنع بأن النبات كائن لاعقل له " (الثرثرة ص ١٦٠) .

كما انعكس هذا الإحساس على تساؤلاته الوجودية الغريبة : " ترى ألون الوجود أحمر أو أنه أصفر ؟ " وهل لحاء الشجرة كجلد ميت ، ولكن متى رأيت جلد ميت ؟ " (الثرثرة ص ١٦٠) .
وينبغى علينا أن نربط التساؤلات السابقة بقوله فى موضع آخر : " الداء الحقيقى هو الخوف من الحياة " (الثرثرة ص ٩٧) .

ويبدو الاستغراق الوصفى ـ أحيانا ـ أداة لبلورة فكرة ما يحملها تيار الوعى ، وهو دائما تيار وعى بطل الرواية أنيس زكى ؛ فالكاتب يستغرق فى وصف النار على هذا النحو : " حمل أنيس المجمرة إلى عتبة الشرفة ، بعد أن زودها بقطع من فحم ، تعرضت هناك لتيار الهواء ، وراح ينتظر . اتسعت المراكز المحترقة فى شتى القطع حتى استحال سواد الفحم حمرة متوهجة هشة عميقة ناعمة . واندلعت عشرات من الألسنة الصغيرة الموسومة بالشفق ، فانتشرت ثم تلاقت أجنحتها مكونة موجة راقصة نقية شفافة مكللة الأطراف بزرقة خيالية ، ثم أزت فتطاير من جوفها سرب من عناقيد الشرر " (الثرثرة ص ٥٠) .

فهذه اللغة الوصفية الشاعرية ليست ـ فى الأساس ـ تلميحا إلي كون المجمرة جزءاً من حياته ، فذلك تبسيط للأمور . بل لأن النار هنا يمكن اعتبارها(المعادل الموضوعى) لشخصيته التى تتنازعها قوى الخير وقوي الدمار . وربما اتضحت هذه الفكرة بنظرته إلى النار ـ بعد الوصف السابق ـ على " أنها أجمل من الورد والأعشاب والفجر البنفسجى ، فكيف أمكن أن تطوى بين جوانحها أكبر قوة مدمرة " (الثرثرة ص ٥٠) .

ولابد لنا من الانتباه إلى مسألة مهمة أخري ، أن الكاتب قد واءم مواءمة فنية دقيقة بين التركيبة النفسية والثقافية لشخصية بطل الرواية أنيس زكى وبين المادة العلمية والمعطيات الإخبارية المقدمة عنه فى السرد ، مما حقق للرواية تناغماً فنياً عجيباً بين اللغة المتحدث بها فى السرد والشخصية المتحدث عنها فيه .

ومن الطريف الآن أن نضع أيدينا على هذه المواءمة ولو فى جانب واحد منها .

فأنيس شخصية مثقفة كما رأينا . وهو يحب قراءة التاريخ . وهنا يتلاعب الكاتب ـ فنيا ـ فى لغته السردية بإسقاطاته التاريخية ممثلة فى شخصيات أو أحداث على حاضره ومايشارك فيه من أحداث ، وإن اتخـذت تلك الإسقـاطـات تكنيـك (المونولوج المباشر) أحيانـا أو (المونولوج غير المباشر) أحيانا أخرى . والأمثلة على ذلك عديدة . وهى جميعا ذات وظيفة واحدة ، هى تعميق دراما الموقف الحاضر واللحظة الراهنة .

ونكتفى بمثال واحد .

عندما يتحدث أنيس إلى ليلى زيدان صديقة أعوامه العشرة الماضية ، فتغضب لحديثه . يتخلل الحوار هذه العبارات السردية : " وغمغمت وغد ، فقرأ فى وجهها نذيراً خفيفـا بالغضب ، ولكنه لم يعثر بأثر للكراهية ، فآمن بأنها لاتقاس فى لهوها بامـرأة مثل فكتوريا ملكة العصر المحافظ المشحون بالتقاليد (الثرثرة ص ٢٠) .

وقد واءم نجيب محفوظ ـ من ناحية أخرى ـ بين الطابع الرمزى للرواية والطابع الشعرى للغة السردية . فمن أخص خصوصيات الدلالة الرمزية التكثيف ، والإحالـة ، والغموض الفنى ، والتكنية ، وهى بعينها خصوصيات التعبير الشعرى . وتنطبق تلك الخصوصيات على كل من خطاب (سرد) الكاتب ولغة المونولوج الداخلى على لسان أنيس . ولعل من أهم العوامل التى ساعدت على صبغ لغة الرواية بهذه الصبغة الشعرية تداخـل الأزمنة ، وامتزاج الحلم بالرمـز بالواقع ، والارتكاز على لغة التداعيات برحابتها وثرائها واتساع إمكانياتها التعبيريـة والتصويرية . ويمكننا أن نجعل هذا الصوغ الشعرى للغة الرواية شكلا من أشكال (الأسلبة) فى مصطلح باختين . وهى تندرج ضمن (التهجين القصدى) الذى هو طريقة من طرائق إبداع صورة اللغة فى الرواية .. وفى الأسلبة نجد وعيين لغويين مفردين : وعى من يشخص (وعـى المؤسلب) ، ووعى من هو موضوع للتشخيص والأسلبة (٤) .

وإذا كان وعى المؤسلب عائدا إلى الكاتب نفسه ، فإن وعى من هو موضوع

التشخيص والأسلبة فى النموذج الذى أسوقه الآن عائد إلى الشخصية المحورية فى الرواية : أنيس " كان يفكر فى الحلقات المفزعة التى تحاصره كل يوم كشروق الشمس وغروبها وبزوغ القمر وأفوله والحضور والانصراف من الوزارة والإقبال والإدبار فى الجلسة ، والصحو والنوم ، تلك الحلقات المذكرة بالنهاية ، والتى تجعل من أى شئ لا شئ . وقد دار معها الآبـــاء والأجداد . وتنتظر الأرض انتظارا لايعرف الجزع لتستمد من آمالنا ومسراتنا أسمدة لتربتها . فلا بأس أن تحتدم الأشواق فى سحابات الدخان المضمخ بشذا السحر المحـــرم الغامـــض " (الثرثرة ص ١٣١) .

ولابد من الانتباه إلى أن النص السردى السابق ليس لمتكلم واحد هو الكاتب ؛ فالجملة الأخيرة فيه ينبغى أن ترد إلى وعى آخر ، لأنها من كلام واحد آخر ، امتزجت فى شكل مستور (أى بدون إشارة واضحة لانتمائها إلى " آخر " انتماء مباشرا) بخطاب (سرد) الكاتب . ولايفصل بين هذين القولين ـ وبالتالى ـ بين هذين الوعيين إلا السيـاق الروائى .

إن من آيات الحداثة فى هذه الرواية أن اللغة السردية لم تعد تكتفى فيها بدورها الكلاسيكى المحصور فى القص والحكاية ونشر الأحداث ، بل تجاوزت ذلك كله ليصبح لها فى ذاتها قيمة دلالية كشفية خطيرة ، بمعنى أنها صارت أداة لكشف ما يدور فى الحوار الخارجى (حوار الشخصيات) من أفكار وبلورتها ، وبذلك قوى التفاعل وتبادل الأخذ والعطاء بين السرد والحوار .

وتتجلى هذه القيمة الدلالية الكشفية للسرد فى التعقيب على الحوار عادة بعبارة أو عبارات خاطفة دالة . ويصنع هذا التعقيب نوعاً من المقابلة الدلالية الحادة بين مضمون الحوار ومضمون العبارة المعقبة . وهى مقابلة تشى بتنازع وعيين فى الرواية تنازعا قد يصل إلى درجة الضدية ، فخالد عزوز وسمارة بهجت يتناقشان فى مشروع المسرحية التى تنوى سمارة كتابتها ويشير عليها خالد بأن تجعلهـــا مسرحية هزلية أو مسرحية عبثية فوضوية تعبر عن عالم ماهيته الفوضى ، ويختلفان فى الرأى ، حتى تفاجئنا هذه الجملة السردية التى تقيم مع

مضمون الحوار السابق عليها علاقة دلالية تكميلية كعلاقة الأبيض بالأسود : " لاشئ هنا يدور بيقين وهو يعرف هدفه إلا الجوزة " .

وعندما تقدم سناء خطيبها رءوف إلى رفاق العوامة ، تفاجأ بترحاب رسمى فاتر ، لانشغالهم (بالجوزة) . ولذلك ، فإن عبارة سردية مثل : " وتلقت التهانى من جميع الشلت " ، بإحلال كلمة (الشلت) محل كلمة أخرى كالحاضرين أو المجلس ونحوهما ، تكون قد وقعت موقعها الدقيق المناسب من الخطاب ؛ لما تؤديه من معنى تصويرى هو استدارتهم كل بشلتته ، وانصرافهم إلى (الجوزة) .

ومن تفاعل السردى والحوارى خلق (المفارقة) الساخرة ، حين تبدو الجملة الحوارية ـ سياقيا ـ جزءاً من السرد . ومن ذلك النص التالى :

" وقبيل المغيب جاء عم عبده ليعد المجلس ؛ فهنأ أنيس بالعيد لثالث أو لرابع مرة ، وهو يظن أنه يهنئه لأول مرة . وسأله أنيس عما يعلم عن العيد ، فأجاب الرجل بأنه اليوم الذى هاجر فيه النبى من الكفار ولعن الكفار ، فقال أنيس :

ـ سوف يملأون هذا المجلس الذى تعده بعد قليل ! (الثرثرة ١٣٦) .

ومن أهم الظواهر اللغوية التى ينبغى الالتفات إليها فى هذه الرواية ما يعرف باسم (جملة اللحن الرئيسى) وهى تلك الجملة أو العبارة التى تلاحق القارئ وتتخلل مواقف متشابهة فى الرواية . وهى ذات قيمة درامية عالية ، من حيث تعميق دلالتها الرمزية للسياق الروائى . ولايفهم مرموز هذه الجمل إلا من خلال ذلك السياق ، لأنها صادرة عنه وملتحمة به أشد التحام . فكلما أعد المجلس وحلا الحوار والنقاش ، كانت هذه العبارة المجازية : " وها هو الظلام قد بدأ يتكلم " .. وكلما اشتد الحوار الداخلى فى نفس أنيس وأرهقه التركيز والتفكير كانت هذه العبارة كذلك : " فحول عينيه إلى الليل " .

وقد تبدو هذه الظاهرة فى صورة أخرى ، هى صورة الجملة السياقية الرابطة ، أى التى تتكرر فى عدة مواقف مختلفة ، بالتغيير فى بنيتها السطحية مع ثبات

البنية العميقة . ومهمة الجملة الرابطة ، الربط بين السياقات والمواقف وتصوير درجات التوتر النفسى . فالكاتب يسوقها ـ عادة ـ على لسان أنيس فى حواره الداخلى . ومن ذلك قوله بعد حوارية داخلية له :

" وأين ذهبت الفكرة الطريفة التي اعتزمت طرحها للمناقشة عندما حملت إلى الشرفة المجمرة " ؟ ! . (الثرثرة ص ٥١) .

وقوله :

" ولكن ما الشئ الذى تود تذكره طيلة الجلسة دون جدوى ؟ " (الثرثرة ص ٥٦) ، ثم قوله يعد حوارية أخرى :

" ألا تعلم بأننى على موعد مع فكرة مجردة ذات طابع جنسى ؟ " (الثرثرة ص ٥٧) ، حتى يسائل نفسه عن هذه الفكرة :

" وتفشت حركة انهزام مستسلمة ، فاستعد الجالسون للذهاب . حلت اللعنة التى تجعل لكل شئ نهاية . أهى هذه الفكرة التى استعصت طويلا على الذاكرة ؟ ولم يبق فى المجمرة إلا رماد " (الثرثرة ص ٥٩) .

تكنيك تيار الوعى

ويوشك تيار الوعى فى هذه الرواية أن يطغى على سرد الكاتب . وهو دائماً تيار وعى أنيس . وقد أسند الكاتب إليه بطولة الرواية لهذا الغرض ذاته ، وهو مايقدمه للرواية من تكنيكات مختلفة لتيار الوعى . وهو يبدو مسطولا فى الرواية دائماً ، باستثناء الفصل الأول والأخير ، وهما الفصلان اللذان يقل فيهما تيار الوعى ، ليفسح المجال لسرد الكاتب ، وإن بدت عليه أعراض التهويمات فى المشهد الأخير من الرواية .

ولتيار الوعى تكنيكات أربعة ، هى :

١ ـ المنولوج الداخلي المباشر .

٢ ـ المنولوج الداخلى غير المباشر .

٣ ـ الوصف عن طريق المعلومات المستفيضة .
٤ ـ مناجاة النفس .

ويستخدم المنولوج الداخلى فى الرواية أو القصة بغية تقديم المحتوى النفسى للشخصية . والفرق بين المنولوج الداخلى المباشر وبين غير المباشر هو استخدام ضمير المفرد المتكلم فى أحدهما وضمير الغائب أو المخاطب فى الآخر .

ويلاحـظ أن المنولوج غير المباشر يعطى للقارئ إحساسا بحضور المؤلف المستمر ، فى حين يستغنى المنولوج المباشر عن هذا الحضور كلية أو على نحو واضح . وهذا الفرق يعنى بدوره فوارق أخرى خاصة ، مثل استخدام وجهة نظر المفرد الغائب بدلا من وجهة نظر المفرد المتكلم فى المنولوج غير المباشر ، ومثل استخدام الطرق الوصفية والتفسيرية على نحو واسع فى تقديم ذلك المنولوج . يضاف إلى هذا إمكان تحقيق المزيد من الترابط والمزيد من الوحدة الشكلية فى اختيار المواد المعالجة ، وإمكان تحقيق الانسياب والإحساس بالواقعية فى تصوير حالات الشعور فى الوقت نفسه (٥) .

ولو نظرنا ـ فى ضوء الأفكار السابقة ـ إلى (ثرثرة فوق النيل) للاحظنا مايلى :
أولا : استعانة الكاتب بالأشكال المختلفة لتكنيكات تيار الوعى فى هذه الرواية .

ثانيا : أن أكثر صور هذه التكنيكات تأثيراً أو أقواها أثراً فى بنية هذه الرواية هو المنولوج الداخلى غير المباشر .

ثالثا : أن تغليب المنولوج غير المباشر على المباشر قد أعطى القارئ إحساسا بحضور المؤلف . ولكن هذا التغليب قد أفاد من ناحية أخرى ، ذلك أن المنولوج الداخلى غير المباشر يتيح للمؤلف الواسع المعرفة ـ وهو ما يلاحظه القارئ بيسر فى هذه الرواية ـ أن يقدم مادة غير متكلم بها ، ويقدمها كما لو كانت تأتى من

وعى شخصية ما ، هذا مع القيام بإرشاد القارى ليجد طريقه وخلال تلك المادة ، وذلك عن طريق التعليق والوصف (٦) .

ويلاحظ أن نجيب محفوظ يمزج مزجاً فنياً عجيباً بين المنولوج الداخلى المباشر والمنولوج*الداخلى غير المباشر ، ويحد تدفق اللغة من انتباه القارئ إلى هذا المزج ، فلا يدرك إلا بقراءة متأنية .

بعد أن عاد أنيس من النزهة الليلية مع رفاق العوامة ، قض مضجعه هذا الحادث الذى ارتكبوه بالسيارة ، وهو قتل إنسان مجهول ، فكانت هذه العبارات التى يمتزج فيها سرد الكاتب بخطاب أنيس ، الذى يمتزج فيه ـ بالتالى ـ الداخلى المباشر بالداخلى غير المباشر ، بل بنجوى النفس كذلك :

" وتناهى إليه صوت عم عبده وهو يؤذن ، فقال إننى وحيد . وإنه يحسن به أن يدعو أحداً أو أن ينضم إلى أحد . ولوح بذراعه لليل . وقال إن السر قد تبخر من رأسه ، فهو مفيق . وضحك من غرابة الفكرة ، لكنه مفيق . وها هو ليل الفجر بلا صوت يتحدث ، وليس للحوت من أثر . وأين بقية الغبارة ؟ هل داستها سيارة ؟ . والحاكم بأمر الله كان يقتل بلا حساب . ولما آمن بأنه إله حرم على الناس الملوخية . لماذا أذعنت للخروج معهم ؟ . هكذا توجت قاتلا ، القتل والسرعة الجنونية والهرب ، والمناقشة المدببة وأخذ الأصوات فى ديمقراطية دامية ، وبعثت الزوجة والبنت ثم ماتتا من جديد . ولن ينام الليلة إلا الميتون . والصرخة التى هزئت من كمال الأفلاك . مجهول من مجهول إلى مجهول . متى يرحم العقل نفسه ويستسلم للنوم . وصعد الحاكم بأمر الله إلى قمة الجبل ليمارس أسراره العلوية ، ولم يعد ، حتى اليوم لم يعد ، ولم يعثر له على أثر ، وحتى الساعة لم يتوقف البحث عنه ، لذلك أقول إنه حى ، وقد رآه رجل أعمى ولكن لم يصدقه أحد ، وغير بعيد أن يتجلى للمساطيل فى ليلة القدر . أما الإنسان المجهول فقد قتل كما قتل النوم " (الثرثرة ص ١٥٧) .

هنا يقوم المؤلف بعمل هذا الاستبطان الذى ينقل إلينا ـ بمهارة واقتدار بالغين ـ هواجس أنيس النفسية ووقع الحدث على عقله الباطن . وهنا تتواتر التداعيات

من الماضى . وهى تداعيات ـ مع مايبدو فيها من تداخل ولامعقولية مقصودين لغاية فنية ـ تدخل فى فلك هذا الحدث وتدور فى مداره . فالسيارة ـ مركز التداعيات ـ ترتبط فى تيار الوعى بفكرة مطاردة ، وهى الموت . ومن ثمة ، نعجب لهذه الصياغة الدقيقة فى عبارات مثل : " وأين بقية الغبارة ، هل داستها سيارة ؟ " ، فهو ـ مع شوقه إلى الغبارة ـ مازال فى عقله الباطن مايذكره بالموت : السيارة (ولاحظ قيمة السجع فى تعميق الإحساس بالتوتر والانهيار النفسى) . وتقع المفارقة الحادة بين ممارسة الحاكم بأمر الله القتل وتحريم الملوخية موقعها من تيار الوعى . ولعل القاتل رجب القاضى سائق السيارة فى تلك النزهة هو الصورة الحاضرة للحاكم بأمر الله . فلما شعر رجب بهول جريمته أراد الهرب ، وحرم على رفاقه إبلاغ الشرطة كما حرم الحاكم بأمره على الناس الملوخية !! .

وتدخل عبارة مثل " وبعثت الزوجة .. الخ " تحت نجوى النفس . [illegible] زوجته وابنته قد ماتتا فى شهر واحد كما قدمنا .. ولاشك أن حادثة السيارة هى المنبه إلى تلك النجوى وباعثتها . ومع اشتداد وطأة تلك النجوى وإلحاحها على نفسه تقع عبارة مثل " متى يرحم العقل نفسه ويستسلم للنوم " موقعها من هذه التداعيات ، فكم أرقه التذكر ، حتى قتل النوم هذه الليلة كما قتل هذا المجهول فى ليلة مثلها ! .

هكذا تمتزج تكنيكات تيار الوعى بعضها بالبعض الآخر ، لتكشف عن لامعقولية التداعيات التى تكشف بدورها عن لامعقولية الواقع . ويتجلى لنا من كل ذلك قدرة تيار الوعى على تجميع الواقع بالحلم بالرمز فى دائرة واحدة ، هى دائرة التداعيات الخاطفة التى تدور حول مركز واحد هو هنا فكرة الموت .

ويذكرنا هذا بوسائل تنظيم حركة تيار الوعى ، ومن أهمها (المونتاج) . ويشير المونتاج ـ بالمعنى السينمائى ـ إلى مجموعة الوسائل التى تستخدم لتوضيح تداخل الأفكار أو تداعيها ، وذلك كالتوالى السريع للصور ، أو وضع صورة فوق صورة ، أو إحاطة صورة مركزية بصور أخرى تنتمى إليها . وهذه الطريقة هى ـ بالضرورة ـ طريقة لتوضيح المناظر المتآلفة أو المتنافرة فى الموضوع

الواحد (٧) .

ولاشك أن الصورة المركزية فى التداعيات السابقة هى صورة الموت ، وهى صورة مجردة أحاطها الكاتب بصور أخرى جزئية تنتمى إليها وتبرزها كصورة الزوجة والبنت والسيارة .. الخ .

وقد تغيب الصورة المركزية ، ويتخذ المونتاج وسيلة أخرى هى التوالى السريع للصور . وهى صور متباينة توضح تداخل الأفكار وتداعيها وتباينها . وهى لذلك لاتأخذ صورة نجوى النفس المنظمة نسبياً ، بل تأخذ صورة الهواجس والتهويمات التى تعكس تشتت الوعى وتوزع النفس . ويلاحظ ذلك ـ بوجه خاص ـ عندما لا تكون هناك علاقة معنوية واضحة بين الحوار الخارجى وحوار أنيس الداخلى الذى يعقبه . فبعد حديث طويل عن فكرة الزواج بين رفاق العوامة يكون هذا الحوار الداخلى لأنيس :

" لماذا لا أدفع بالمجمرة إلى الشرفة لأستمتع بمهرجان اللهب . إن توهجه خالد لا كتوهج النجوم الزائفة . ولكن المرأة كالغبار لاتعرف برائحتها الدسمة ، ولكن عندما تستقر أنفاسها المحترقة فى الأعماق . وكليوباترة على كثرة غرامياتها لم يعرف سر قلبها . وحب المرأة كالفن الهادف ، لاشك فى سمو هدفه ولكن تحوط بنزاهته الريب . ولاينتفع مخلوق بهذه العوامة كالفئران والصراصير والأبراص . وليس كالحزن شئ يقتحم عليك المأوى بلا دعوة . وأمس قال لى الفجر عند طلوعه إنه فى الحقيقة لا اسم له " . (الشرثرة ص ١٣٩ ـ ١٤٠) .

مزج الوعى باللاوعى

ونحن نفتقد فيما سبق إلى الصورة المركزية التى يدور حولها تيار الوعى بتداعياتــه . فهى صور متباينة لاتلتقى فى مركز واحد ، ولانكاد نبين لها معنى ، لأنها ليست تداعيات مباشرة على الحوار الخارجى السابق عليها . وإن كنا نلتقط مناسبة معنوية بعيدة بين مضمون الحوار الخارجى السابق وهذا الحوار

الداخلى ، لعلها عدم انشغال أنيس بمسألة كمسألة الزواج ، فقد ضرب عن ذلك صفحاً . ومن هنا كان رد الفعل كامناً فى انشغاله عن حديث الرفاق بالمجمرة وتوهج النجوم والتفكير فيما يأتى الإنسان فجـأة كالحزن ، أو فى تلك المخلوقات العملية التى فاقتهم فى الانتفاع بهذه العوامة كالفئران والصراصير والأبراص ، بينما هم فى أحاديث الزواج يتجادلون ! .

ومن الاستخدامات الطريفة التى تسمو بالقيمة الفنية لهذه الرواية هذا التكنيك الذى اصطنعه الكاتب وارتكز عليه ارتكازاً جوهرياً ، وهو تغذية تيار الوعى وإثارته كثيرا بالمضمون الفكرى للحوار . ونقدم النموذج التالى توضيحا لما نقول :

وقالت سناء لرجب :

- قم لنرقص .

فأجابها بهدوء بغيض :

- لاتوجد موسيقى .

- طالما رقصنا بغير موسيقى .

- صبرك ياعزيزتى وإلا فلن تدور الجوزة .

يظن نفسه مركز الكون وأن الجوزة تدور من أجله . والحق أن الجوزة تدور لأن كل شئ يدور . ولو كانت الأفلاك تسير فى خط مستقيم لتغير نظام الغرزة . وليلة أمس اقتنعت تماما بالخلــــود ولكنى نسيت الأسباب وأنا ذاهب للأرشيف " (ثرثرة ص ٧٩) .

وضمير المتكلم فى الفقرة الأخيرة من النص يبين أن مابعد الحوار ليس إلا جملا من منتجات تيار الوعى . وتيار الوعى هنا امتداد فكرى - بطريقته الخاصة - للحوار الخارجى . ويمكننا أن نفهم من العبارات الثلاث الأولى فكرة فلسفية عميقة يبثها الكاتب فى تيار الوعى ، وهى أن إرادة الإنسان جزء من نظام الكون أو هى محكومة بهذا النظام . أما العبارة الأخيرة (وليلة أمس ..) فتصنع مقابلة عميقة بين اقتناع أنيس التام بفكرة الخلود فى الوقت نفسه الذى ينسى فيه أسباب هذا الاقتناع . ويحاول الكاتب من جانبه أن يربط تيار الوعى بالواقع فى

الرواية بالجملة الحالية الأخيرة (وأنا ذاهب للأرشيف ..) .

وتدهشنا هذه المهارة الفائقة من الكاتب فى التلاعب الفنى بتيار الوعى ممثلا فى المزج العجيب بين لغة اليقظة والحلم أو بين الوعى واللاوعى لتخليق أفكار عميقة ، تنتقد الواقع وتكشف عن فساده . فسمارة بهجت تتهم مصطفى راشد بأنه يهرب بالمطلق من المسئولية ، ويجيبها مصطفى بسخرية بأن المسئولية سبيل الكثيرين للهروب من المطلق . ويبدو ذلك لأنيس جدلاً عقيماً لايؤدى إلى شئ ، ولذلك نراه يقول :

" البيضة والدجاجة . أما أنا فأكرس وأرصّ ، وأشعل النار وأدير الجوزة ثم أنصب من نفسى مستودعا لخردة المهاترات .. والوقت ينقضى بسرعة مذهلة .. وعما قليل سيحل الخراب بالمجلس . والخيام الذى كان مدرسة أمسى فندقا للملذات . وقد قال لى فى آخر لقاء لو كان امتد به العمر إلى أيامنا لاشترك فى أحد النوادى الرياضية " (الثرثرة ص ٩٦ ـ ٩٧) .

ويقوم تيار الوعى هنا على ثلاثة أشياء هى : المقابلة السلوكية ، أى مقابله سلوك سمارة ومصطفى (الجدل والنقاش) بسلوك أنيس (التفرغ للجوزة والانصراف عما يراه هو ـ وهو المسطول ـ مهاترات ! !) ثم المفارقة المعنوية فى عبارة (والخيام الذى كان مدرسة ..) ثم ظهور تيار الوعى فى صورة الحلم أو التوهم فى العبارة الأخيرة (وقد قال لى فى آخر لقاء ..) التى تطيح بمنطق الواقع وتفجر سخرية مرة من مقابلة صورة للواقع بالصورة المتخيلة فى الحلم .

وصورة الخيام من الصور التى تطارد أنيس كثيرا . يقول الكاتب :

" واختفى الحاضرون ، فلبث وحده مع الليل المظلم . ورأى فارسا يركض . جواده فى الهواء قريباً من سطح الماء ، فسأله عن هويته ، فقال : إنه الخيام وقد نجح فى الهروب من الموت " (الثرثرة ص ١١٨) .

وربما كان مبرر هذا الحلم اجتماعهما فى السهر وسهاد العاشقين بلاعشق . ويذكرنا استحضار شخصيات تاريخية فى الحلم بمسألة مهمة للغاية ، هى قيمة

المونتاج كوسيلة من وسائل تنظيم حركة تيار الوعى فى التعبير عن الامتداد اللانهائى للحظة بل للمكان كذلك . إن وسيلة المونتاج من أهم الوسائل التى تتيح للكاتب توسيع الفضاء الزمانى والمكانى للرواية . فإذا كان الزمان التاريخى فى هذه الرواية هو " إبريل ، شهر الغبار والأكاذيب " (الثرثرة ص ٥) ، فإن الزمان الروائى فيها ـ بفعل تيار الوعى ـ زمان ممتد فى الماضى والحاضر والمستقبل .

وأود أن أسوق مثالا يبدو فيه المزج بين الأزمنة من ناحية ، كما تبدو فيه من ناحية أخرى ظاهرة الالتحام والتفاعل بين الحوار الخارجى والحوار الداخلى ، يقول على السيد مخاطبا سمارة بهجت :

ـ لاتصدقى كلام مصطفى حرفياً . لسنا أنانيين بالدرجة التى صورها ، ولكننا نرى أن السفينة تسير دون حاجة إلى رأينا أو معاونتنا ، وأن التفكير بعد ذلك لن يجدى شيئا وربما جر وراءه الكدر وضغط الدم .

ضغط الدم . كالصنف المغشوش . وطالب الطب يمرض بالوهم أول عهده بالمدرسة . والمدير العام نفسه ليس أسوأ من المشرحة . أول يوم فى المشرحة كأول تجربة للموت فى أعز ما ملكت . وهذه الزائرة مثيرة من قبل أن تتكلم . جميلة ورائحتها حلوة . والليل أكذوبة بما هو نهار سلبى . وعندما يطلع الفجر تخرس الألسنة . ولكن ما الشئ الذى تود تذكره طيلة الجلسة دون جدوى ؟ ! " (الثرثرة ص ٥٦) .

فهنا يلتحم الحوار الداخلى بالخارجى ممثلا فى التقاط عبارة (ضغط الدم) ، والعزف عليها من ناحية ، كما تتداخل الأزمنة بتداخل التداعيات حول المدرسة والطب والمدير العام ، ثم أول يوم فى المشرحة ، ثم هذه الزائرة المثيرة .. الخ ، حتى نصل إلى السؤال المفتوح فى الزمن المستقبل .

ثمة مسألة أخيرة هى احتشاد الرموز اللغوية فى لغة تيار الوعى . وهى رموز تجسد تيار الوعى كالهواجس تارة أو كالهذيان تارة ثانية أو كالكابوس تارة ثالثة . وفى كل هذه الصور تصبح تلك الرموز وسيلة لغاية واحدة هى التحذير من

الهلاك .

وقد استغل الكاتب كون مسرح أحداث روايته فوق صفحة النيل فى جعل رمزه الأساسى هو (الحوت) الذى يطارد تيار الوعى كثيراً . وهو رمز للخوف الدفين فى النفس الإنسانية من النهاية والموت . وهو خوف يهدد الإنسان ، فيدعوه إلى الهروب إلى مايلهيه عن أن يحيا حياته ، هكذا يمكننا أن نفهم مغزى هذا الرمز فى الرواية من قول أنيس مخاطباً على السيد (ويعنى بكلامه سمارة بهجت) :

ـ هل أخبرتها بأن الذى يجمعنا هاهنا هو الحوت ؟ (الثرثرة ص ٤٦) .

(ولاحظ تأكيد " هاهنا " للمكـان : العوامة رمز الهروب إلى الملذات والمخدرات) .

الحوار الخارجى

من الطريف أن نبدأ كلامنا عن الحوار الخارجى فى هذه الرواية بما يؤكد الفكـرة السابقة . ففى الحوارية التالية ، تتجلى قيمة الحوار فى الكشف عن هموم الشخصية ونوازعها ومكنوناتها وليكن مثالنا هذا الحوار عن فكرة الهروب :

يحدث أنيس رفاقه عن أنهم هاربون من خوائهم فى الإدمان والجنس ، فيتساءل مصطفى راشد :

ـ أنحن حقا كما وصفنا ولى الأمر .

فقال خالد عزوز :

ـ لا هروب ولا خلافه . ولكننا نفهم حقيقتنا كما ينبغى لنا .

وقال على السيد :

ـ عوامتنا هى الملاذ الأخير للحكمة البشرية .

ـ هل الاستغراق فى الأحلام هروب ؟ .

ـ أحلام اليوم هى حقائق الغد .

ـ هل التطلع إلى المطلق هروب ؟

ـ أف .. وهل علينا من عمل سواه .

ـ هل الجنس هروب ؟ .
ـ أخص ، أنه الخلق نفسه .
ـ وهل الجوزة هروب ؟ .
ـ هروب من البوليس إذا شئت .
ـ أهي هروب من الحياة ؟ .
ـ إنها الحياة نفسها . (الثرثرة ص ١١٨ ـ ١١٩) .

إن انتماء شخصيات الرواية ـ باستثناء عم عبده ـ إلى نمط الشخصية المثقف التي تتقن الحوار والجدل ، قد أعفى الكاتب كثيرا من مغبة التباين بين نمط الشخصية ومستوى الحوار . فشخصياته قادرة على الحوار المراوغ ، واستخدا الكنايات ، والتوريات ، والمشترك اللفظي ، تقول سمارة بهجت لأنيس :

ـ على أي حال ، فأنت ألطفهم جميعاً .
ـ أنا ! ..
ـ لايخرج من فمك سوء .
ـ ذلك أنني أخرس .
ـ ويجمع بيننا شئ واحد .
ـ ماهو ؟ .
ـ الوحدة .
ـ المسطول لايعرف الوحدة .
ـ لماذا لاتغازلني ؟ .
ـ المسطول الحق يتمتع باكتفاء ذاتي ! (الثرثرة ص ٨٦) .

وهو يعني بالاكتفاء الذاتي هنا انصرافه الكامل إلى الجوزة . وكم كان الكاتب بارعا في أداء معنى هزلي بعبارة محكمة جادة البناء وكأنها حكمة فيلسوف ! .

وعندما يلوم أحمد نصر زميله رجب القاضي على خشونته مع الفتاة الصغيرة سناء الرشيدي وأنه كان قاسياً معها أكثر مما يجوز ولم يراع حداثة سنها ، يرد عليه رجب :

ـ لايمكن أن أكون عاشقاً ومربياً فى وقت واحد .
ـ لكنها صغيرة ! .
ـ لست أول فنان فى حياتها ! (الثرثرة ص ٩٠) .
وعندما يسأل أنيس ليلى زيدان :
ـ لم لاتتخذين منى رفيقاً ؟
فإنها تجيبه بهذه العبارة التى تومئ إلى المعنى ولاتصرح به :
ـ إنك إذا استعملت الحب يوما كمبتدأ فى جملة مفيدة ، فستنسى حتماً الخبر إلى الأبد ! . (الثرثرة ص ٢٠) .

وهى عبارة ـ مع وضوح الصنعة فيها ـ إلا أنها مقبولة من شخصية مثل ليلى زيدان التى كانت مهنتها الترجمة ! .

وعندما تحار سمارة بهجت فى أمرها بعد حادث السيارة ، فإنها تعبر عن مشاعرها فى حوار مع خالد عزوز ، ولايخلو من فذلكة :

ـ إنى صائرة إلى موت محقق !
فقال خالد عزوز :
ـ كلنا صائرون إلى الموت .
ـ إنما أعنى موتاً أفظع .
ـ ليس ثمة ما هو أفظع من الموت .
ـ ثمة موت يدركك وأنت حى (الثرثرة ص ١٧٢) .

وفى إحدى الجلسات بالعوامة يتخيل أنيس تخيلات غريبة . يتخيل الحوت وهو يغمز له بعينيه ، ويقول : " أنا الحوت الذى نجى يونس " . ثم تراجع واختفى . وعند ذاك يضحك أنيس ، فتسأله ليلى زيدان عما يضحكه ، حتى نقرأ هذه الحوارية البارعة التى تنقل جو المجلس وترصد تشعبات رفاق العوامة الذهنية والنفسية وتدل على شواغلهم . يجيب أنيس :
ـ خيالات غريبة .

- ومالنا نحن لانرى شيئا ؟
فأجاب وهو لايكف عن العمل :
- ذلك أن الأمر كما قال الشيخ الكبير " إن المتلفت لا يصل " .
وانهالت التعليقات بلا ضابط .
- لاشيخ لنا يادجال .
-ولايوجد متر مربع من الأرض بمنجاة من الزلازل .
- وهو لايخلو كذلك من الرقص والغناء ..
- إذا أردت أن تضحك من القلب حقا ، فانظر إلى الأرض من فوق .
- يابخت الذين مستقرهم فوق ..
- ولكن بصدور اللائحة المالية الجديدة سيهدأ كل بال .
- هل تطبق اللائحة على الحيوان ؟
- روعى فيها أن تطبق على الحيوان أولاً ..
- وها هو القمر ينتظر المهاجرين .
- وأخشى ما أخشاه أن يضيق الله بنا ..
- كما ضاق كل شئ بكل شئ .
- وكما يضيق رجب بعشيقاته .
- وكما يضيق الضيق بالضيق .
- والحل ، ألايوجد حل ؟ .
- بلى ، علينا أن نتماسك حتى نغير وجه الأرض أو نبقى فيما نحن فيه وهو خير وأبقى ! .. (الثرثرة ص ٢٦ - ٢٧) .

فالانتقالات السريعة من الموت إلى الزلازل إلى الرقص والغناء إلى النظر إلى الأرض من فوق إلى اللائحة المالية .. الخ . إنما هى انعكاس لتداخل الهموم والشواغل ، وقد بدا فى ثوبه اللغوى المناسب ، وهو الثرثرة .

وبالرغم من مهارة نجيب محفوظ وحنكته وخبرته بإدارة الحوار وحسن توظيفه فى خدمة البنية الروائية ، فإن الحوار فى هذه الرواية لم يخل من بعض الهنات التى لا تقلل فى الواقع من جماله وحيويته . ولعلنا لاحظنا فى الحوارية السابقة

ثقل عبارة مثل (يابخت الذين مستقرهم فوق) . كما يمكننا أن نلاحظ مثل هذا الثقل فى قول رجب القاضى :
- أجيبونى ! .. أعدكم بأن أصدع بما تأمرون (الثرثرة ص ١٥٣) .

لاسيما إذا ادركنا أنّ هذه العبارة تصدر منه ، وسط غضبه وحيرته مع رفاقه بعد حادث السيارة ، ماذا يفعلون . فطبيعة الأمور تقتضى ألا تصدر من شخص مثل رجب (وهو أكثر رفاقه تسيبا وفوضوية) مثل هذه العبارة المحكمة وفى مقام الضيق بالذات . كذلك يبدو هذا الثقل فى افتعال تراكيب فصيحة إذا قبلت من أنيس مع رفاقه فلن تقبل منه فى حواره مع عم عبده ، وقد سأله أنيس :
- أليس لك من أقارب فى القاهرة (الثرثرة ص ١٣) .

المفارقة

والمفارقة لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين : صانع المفارقة وقارئها ، علي نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفى ، وذلك لصالح المعنى الخفى الذى غالبا ما يكون المعنى الضد ، وهو فى أثناء ذلك يجعل اللغة ترتطم بعضها ببعض ، بحيث لايهدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذى يرتضيه ليستقر عنده (٨) .

ويلاحظ أن الوصول إلى إدراك المفارقة لايتم إلا من خلال إدراك التعارض أو التناقض بين الحقائق على المستوى الشكلى للنص ، وكثيرا ما اعتمد نجيب محفوظ - فى صناعة المفارقة - على التعارض والتناقض سواء أكان ذلك داخل السـرد أم الحوار الخارجى أم الحوار الداخلى أم بين الحوار الخارجى والحوار الداخلى . ولذلك ، يمكن أن نعد تكنيك المفارقة - فضلا عن قيمته البلاغية - وسيلة فنية مهمة من وسائل الربط بين السردى والحوارى وتوجيه البنية الروائية الوجهة التى يريدها لها الكاتب .

أما المفارقة فى السرد ، فيقول الكاتب : " قد أعدت الجلسة بكل مايلزمها .

وها هو عم عبده يؤذن لصلاة المغرب " (الثرثرة ص ٨٩) . وأحسب أن آذان المغرب ليس حيلة لبيان زمن التحدث أساساً ، بل إنه يصنع مع الجلسة التى أعدت (بكل لوازمها) مفارقة تمهد للسياق .

ويناجى أنيس نفسه بعد محاورة له مع سمارة بهجت قائلا :

" إنها تستدرجك لتقول لك عند الجد " لست بغية " هى تذكرنى بشئ لا أتذكره . ومن الجائز أن تكون كليوباترة أو المرأة التى تبيــع المعسل بدرب الجماميز " (الثرثرة ص ٥٧) .

وإذا كان لابد من ضحية فى المفارقة ، فالضحية هنا هى سمارة بهجت . وتعتمد صنعة المفارقة هنا على التقابل والتعارض بين أن تذكره سمارة بكيلوباترة أو أن تذكره فى الوقت نفسه بالمرأة التى تبيع المعسل فى درب الجماميز !! ..

وقد تكون المفارقة سلاحاً للهجوم الساخر . ويبدو ذلك فى الحوارية التالية بين أنيس وعم عبده . ويبدأ أنيس الحوار :

ـ متى عشقت امرأة لآخر مرة ؟ .

ـ أووه .

ـ وبعد العشق ، ألم تجد شيئا يسرك ؟ ..

ـ قرة عينى فى الصلاة ..

ـ جميل صوتك وأنت تؤذن .

ثم بنبرة مرحة :

ـ ولست دون ذلك جمالاً حين تذهب لتجئ بالكيف أو تغيب لتعود بفتاة من فتيات الليل ، (الثرثرة ص ١٤ ـ ١٥) .

والهجوم فى المفارقة على نحو ما نرى هنا ليس هجوماً سافراً كما يحدث فى كل من السخرية والنكتة ، بل هناك دائما موضوع يحتاج إلى التأمل والرثاء الممتزج بالضحك . وهو هنا هذه الانفصامية فى شخصية عم عبده الذى يؤذن للصلاة ويقود إلى (الشلة) فتيات الليل فى الوقت نفسه ! ..

وقد تبدو المفارقة فى صـورة أخرى ، فتأخذ صورة المفارقات اللفظية لا الموقفية . ومن ذلك هذه العبارة التى يقصد بها رجب القاضى نفسه بعد أن استشعر غضب سناء لكلامه : " ليس على المسطول حرج " (الثرثرة ص ٧٦) .

وربما أدارت المفارقة ظهرها لعالمنا الواقعى ـ كما تقول دكتورة نبيلة ابراهيم ـ وقلبته رأساً على عقب (٩) . فرفاق أنيس يشغلون أنفسهم بأزمة كوبا والاشتراكية ومشكلات العمال . وفى غمرة تساؤلاتهم يرى أنيس أن " كل ذلك يستقر فى جوف الجوزة ثم يتبخر دخاناً ، كالملوخية التى طبخها عم عبده " (الثرثرة ص ٦٥ ـ ٦٦) .

هكذا لعبت اللغة دور البطولة فى هذه الرواية ، فسمت بأدبية النثر الروائى التى تتعاون مع تقنياته الفنية الخاصة . ولذلك ، فإن المتعة الحقيقية التى تحصل بقراءة هذه الرواية قراءة واعية إنما مرجعها إلى توظيف اللغة باعتبارها أداة الإبداع الأدبى الأولى .

هوامش الدراسة :

(١) دكتور حمدى السكوت : مقالة بعنوان : أعمال أسهمت فى منح الجائزة : ثرثرة فوق النيل ، مجلة المصور ، العدد ٣٣٤١ ، ٢١ أكتوبر ١٩٨٨ ، ص ٢٧ .

(٢) ميخائيل باختين : الخطاب الروائى ، ترجمة محمد برادة ، دار فكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ط ١ (١٩٨٧) ص ٣٥ .

(٣) المرجع السابق ٣٥ .

(٤) المرجع السابق ص ٣٠ .

(٥) انظر فى تفصيل ذلك : تيار الوعى فى الرواية الحديثة ، تأليف : روبرت همفرى ، ترجمة دكتور محمود الربيعى ، دار المعارف (١٩٧٤) ص ٤٤ ، ٥١ ـ ٥٢ .

(٦) المرجع السابق ص ٥١ .

(٧) المرجع السابق ص ٧٤ .

(٨) دكتورة نبيلة ابراهيم : المفارقة ، مجلة (فصول) ، المجلد السابع ، العددان ٣ ، ٤ ابريل ـ سبتمبر (١٩٨٧) ص ١٣٢ .

(٩) المرجع السابق ص ١٣٢ .

حوار الحكيم
وتجربة اللغة الثالثة

في الخطاب القصصي والروائي تتوزع اللغة - بشكل أو بآخر - على مستويين تعبيريين : (أولهما) المستوى السردي الذي يتحرك - فنيا - في مساحات مكانية وزمانية ، تشغلها أحداث ومواقف ، تصدر عن شخوص العمل الفني ، معبرة عن رؤى المبدع ومضامينه الفكرية والأيديولوجية الشاغلة . والمستوى الآخر : هو لغة الحوار ، التي تبدو في قوالب حوارية متباينة لغويا : باعتبار التباين الثقافي والبيئي والاجتماعي بين الشخوص المتحاورة ، ومتباينة فنيا ، باعتبار قيامها على (المونولوج الخارجي) أو (المونولوج الداخلي) ، وعلى التصارع أو التجادل أو التلاقي أو غير ذلك .

أما الخطاب المسرحي ، فإن المبدع لايملك وسيلة للتعبير عن رؤاه وأفكاره إلا الحوار . فالحوار وحده هو المادة اللغوية التي يشكل منها الكاتب بنية عمله المسرحي : هو الأداة الوحيدة التي يشغل بها مساحات عمله المكانية والزمانية بالأحداث والمواقف . وهو مفتاح الشخصيات وراسم حدودها . وهو الخط الذي تبدو عليه منحنيات الصراع بين تلك الشخصيات صعوداً وهبوطاً . ومن أجل كل ذلك ، اقتضت طبيعة العمل المسرحي ، أن يكون الحوار الدرامي فيه ذا بنية مركبة ، وأن تكون وظيفته مزدوجة : فهو يؤدي - بصورة ضمنية - وظيفة السرد في الخطاب القصصي والروائي بكل أبعاده وتفاصيله ، فضلا عن وظيفته التقليدية في التفاهم بين الشخصيات . من هنا يقتضي الحوار الدرامي - لكي يؤدي هذه الوظيفة ألا يغفل الكاتب عن حقيقة جوهرية هي أن كل مكونات المسرحية من حبكة وأحداث ومواقف وطبائع إنسانية متباينة لاتبدو إلا من خلال الحوار . " وإذا كان الحوار هو الذي يرسم الحوادث ويلون الموقف ويعتمد عليه في تكوين الشخصية والوصول إلى دخائل النفوس ، فهو كذلك الذي يعمل على خلق الجو العام الذي يسود المسرحية " (١) .

في ضوء ذلك ، يصبح الحوار الدرامي عملاً إبداعياً صعباً ، ويصبح لكل كلمة

فى هذا الحوار حساب خاص ، من حيث مدى ارتباطها بالنسق المألوف لكلام شخصية من الشخصيات ، ومن حيث إنمائها لعنصر الصراع الدرامى والعلاقات بين الشخصيات . ومن حيث قدرتها على التمييز بين تلك الشخصيات : نفسياً وذهنياً وثقافياً واجتماعياً ، بل من حيث قدرتها على التمييز بين الحالات النفسية المختلفة للشخصية الواحدة ، وما قد يطرأ عليها من تحولات فى الرأى والسلوك مع تطور القضية التى يعالجها النص .

وإذا كان الأمر كذلك ، فماذا عن حوار الحكيم ؟

إن دراسة لغة الحوار المسرحى عند توفيق الحكيم ، ليس شيئا ملحاً على مجال البحث فى لغة الأدب ، لدوره الطليعى فى مجال الإبداع الأدبى فحسب بل لدوره القيادى فى مجال التنظير للأدب كذلك . فلاشك أن من أخطر القضايا التى أثارتها حركة التأليف المسرحى فى أدبنا الحديث هو ما أثاره توفيق الحكيم عن نظريته فى (اللغة الثالثة) ، التى كانت رد فعل نظرى وتطبيقى لإشكالية الفصحى والعامية فى الحوار القصصى والدرامى .

١ ـ حوار الحكيم وبداية التجربة

كتب توفيق الحكيم ـ غير مرة ـ عن نظريته فى (اللغة الثالثة) وحاجة التعبير المسرحى إليها . ولم تشغله هذه النظرية مع بدايات إنتاجه المسرحى ، وإنما بدأ ذلك بعد أن خاض تجارب عديدة فى كتابة المسرحية ذات المضمون التاريخى والأسطورى ، فيما عرف عنده بـ (المسرح الذهنى) مثل (أهل الكهف ـ ١٩٣٣) و(شهرزاد ـ ١٩٣٤) و(بيجماليون ـ ١٩٤٢) و(سليمان الحكيم ـ ١٩٤٣) و(الملك أوديب ـ ١٩٤٩) . وهى جميعاً مسرحيات جرى الحوار فيها بالعربية الفصحى ، التى تتناسب مع ماتحمله هذه المسرحيات من مضامين فكرية جادة : واقعية أو رمزية من ناحية ، كما تتناسب مع مقتضيات لغة الحوار من تدفق وتراوح بين طول الجملة المسرحية وقصرها وسرعة إيقاع الكلام أو بطئه ، تبعاً لمقتضيات (المقام) من ناحيـة أخرى . ولنأخذ مثالاً على ذلك هذا المقطع الحوارى من أولى مسرحياته المعروفة (أهل الكهف ـ ص ٥٨) بين

الأميرة (بريسكا) ومؤدبها (غالياس) :

الأميرة : (متسائلة) أين مؤدبى غالياس ؟ لم أره هذا النهار . (يبدو المؤدب غالياس مقبلاً على عجل وهو شيخ طاعن فى السن أبيض الشعر . وتنصرف عندئذ الوصائف وتبقى الأميرة ومؤدبها) .

غالياس : (وهو يلهث) ها أنذا أيتها الأميرة !

الأميرة : عجبا ! مالك تلهث والعرق يتصبب من جبينك !

غالياس : كنت بالمدينة يامولاتى ، ولو لم أذكرك الساعة لما جئت ركضا .

الأميرة : ماذا بالمدينة ؟ أبى كذلك كان يطلبك الساعة فى اهتمام غريب .

غالياس : (يتحرك بسرعة) الملك يطلبنى ؟

الأميرة : (مستوقفة) انتظر ! أترى ما بيدى ؟ كتاب الأحلام . أنى رأيت الليلة حلما عجيبا ياغالياس !

غالياس : خيراً يامولاتى ؟

الأميرة : رأيت كأنى دفنت حية .

غالياس : (مفكرا لحظة) يا إلهى! أيمكن أن يكون لهذا صلة بما شاع اليوم فى المدينة ؟

الأميرة : ماذا شاع بالمدينة ؟

غالياس : أن كنزاً من عهد دقيانوس مدفون فى كهف بوادى الرقيم .

الأميرة : (مستذكرة) دقيانوس . ؟!

غالياس : نعم دقيانوس صاحب عصر الشهداء . ألم أحدثك بخبره فيما حدثتك من قديم التواريخ ؟

الأمير : أليس هو أب تلك الأميرة التى تسميت باسمها ؟

غالياس : ها أنت ذى قد ذكرت يامولاتى . نعم هى ابنته .. تلك الأميرة القديسة التى تنبأ لك العراف ساعة ميلادك بأنك ستشبهينها خلقاً وإيماناً .

الأميرة : أو ترى هذا العراف قد صدق ؟ أو ترانى أشبهها حقيقة ؟ إنى لا أكاد أعرف شيئاً ياغالياس . وأنت لا تريد أن تطلعنى على تاريخها . ماأقساك ! إنك لا تحس مبلغ رغبتى فى معرفة تلك التى يزعمون أنى أشبهها ..!

ففى هذا المشهد القصير تتجلى ـ بحق ـ سمات اللغة المنطوقة التصويرية فى غير افتعال ولا مماطلة أو تدخل من الكاتب ، وبالرغم من الاحتفاظ بتركيب الجملة العربية التى بدت على لسان الأميرة وغالياس مرتبطة بشخصية كل منهما وطريقته فى مخاطبة الآخر . وتعتمد هذه اللغة كثيرا على استبدال أدوات الاستفهام بالتنغيم Intonation والتعقيب على الاستفهام بتقرير ، على نحو مافى كلام الأميرة فى أكثر من موضع . فضلاً عن التلوين فى الأداء Tempo كقول الأميرة ـ مستذكرة ـ (دقيانــوس ؟) ، أو قــول غالياس (الملك يطلبنى ؟) .

كذلك ، فإن مشكلة لغة الحوار لم تشغل الحكيم فى مسرحياته الفكرية والخيالية والتجريبية مثل (شمس النهار ـ ١٩٦٥) و(مصير صرصار ـ ١٩٦٦) و(ياطالع الشجرة ـ ١٩٦٢) . فقد كتبت هذه المسرحيات بالفصحى أيضا ، وإن

تفاوتت مستوياتها وخصائصها من مسرحية إلى أخرى ، بل فى المسرحية الواحدة كذلك .

ففى مسرحية (شمس النهار) يتفق السلطان والوزير على خطة معينة تختار بها ابنة السلطان(شمس) خطيبها ، وهى أن يمر الناس كلهم تحت شباكها وهى تختار من بينهـم دون تمييز ، مع تحفظ بسيط هو أن تسمح لهما (شمس) بإجراء فرز مبدئى حتى يستبعد كل من ليس جديراً بها . وعن هذه الفكرة يدير الحكيم الحوار التالى :

شمس : المهم تنفيذ الشرط وبكل دقة .

الوزير : سينفذ .. سينفذ .. وبكل دقة .. فقط .. مسألة دعوة جميع الأهالى ..

شمس : هذا لابد منه .

الوزير : طبعا .. طبعا .. هذا لابد منه .. فقط .. منعاً من مجئ كل من هب ودب ..

شمس : ماهذا الذى تقول أيها الوزير .. أنى أريد بالفعل مجئ كل من هب ودب ..

الوزير : مفهوم .. مفهوم .. فقط تجنباً للزحام تحت الشباك ..

شمس : وما الذى يضايقك أنت من الزحام ؟! ..

الوزير : لا .. لا شئ يضايقنى أنا بالذات .. فقط ..

شمس : فقط ماذا ؟! .. ماالذى تريد أن تصل إليه بالضبط ؟

الوزير : لا .. لا أريد الإخلال بالشرط ..فقط ..

شمس : مادام هذا هو القصد ، فلاداعى إلى الكلام إذن ..

الوزير : طبعا لاداعى مطلقا .. فقط ..

شمس : كفاية كلمة فقط .. أدخل فى الموضوع ، أرجوك ! .. إذا كان عندك كلام (٢) .

فالحوار هنا يجرى دون عقبات تحد انطلاقه ، ويعمد فيه الكاتب ـ بذكاء ـ إلى محاكاة اللغة المنطوقة التى تتسم أحيانا بالبتر ، والقطع ، والترجيع للإفهام ، والتأكيد ، والعفوية . ويفيد الكاتب من ناحية أخرى من التراكيب اللغوية الدارجة مثل (من هب ودب) و(أدّخل فى الموضوع) التى لاتخرج عن قواعد الفصحى ونسيجها اللغوى ، أو بناء الجملة على وحدات نظيرتها فى العامية مثل (ما الذى تريد أن تصل إليه بالضبط ؟) . وهذه السمات تخالف بين مسرحيات الحكيم ، على نحو ما نجد هنا مقارنا بلغة مسرحية أخرى مثل (أهل الكهف) مثلا التى اقتطعنا منها مثالاً منذ قليل .

وفى مسرحية (يا طالع الشجرة) يبدو الحوار مصطبغا بصبغة المضمون وأسلوب التناول المسرحى . فلما كانت هذه المسرحية ـ كما يقول الحكيم (٣) ـ قد خرجت قصداً عن الواقعية ، فقد سقط المبرر لاستخدام اللغة الواقعية لأشخاصها ، وأصبح من الملائم لحوادثها غير الواقعية لغة غير واقعية أيضاً : أى غير عامية ، وبذلك يبتعد التعبير والتصوير عن الواقع على قدر الإمكان ، سواء فى الشخصية أو اللغة .

والحق أن هذه المسرحية غير واقعية اللغة ، ليس فقط لأنها مكتوبة بغير

العامية ، بل لأن اللغة التى كتبت بها مشحونة بالتوتر وتشعب الحوار فى طرق كثيراً ما لا تتلاقى على غير المألوف ، بل تمتلئ بالردود المفاجئة غير المتوقعة ، أو غير الواقعية ، فيما يشبه أحيانا (المحاورة) فى نطقها (بكسر الميم) بمعناها فى العامية (٤) .

والحق أنه يبدو لى أن نوع اللغة فى هذه المسرحية لا علاقة له باللامعقولية أو اللامنطقية فيها ، فلو استبدلت بالعامية لأمكنها أداء هذه الوظيفة ، ولكانت لغة غير واقعية كذلك . ذلك أن سمة اللامنطقية ليست نابعة من البنية الداخلية للغة ذاتها ، ولكنها نابعة من تعبير لغة منطقية التركيب عن أفكار ومضامين غير منطقية . ولنقرأ هذا المقطع الحوارى مثالا على ذلك :

المحقق : متى اختفت سيدتك بالضبط .

الخادمة : ساعة عودة السحلية إلى جحرها ..

المحقق : تقصدين المغرب ؟

الخادمة : لم أبصر الشمس تغرب ..

المحقق : ومتى تعود السحلية إلى جحرها :

الخادمة : عندما يظهر سيدى من تحت الشجرة ..

المحقق : ومتى يظهر سيدك من تحت الشجرة ؟

الخادمة : عندما تنادى عليه سيدتى

المحقق : ومتى تنادى عليه سيدتك ؟

الخادمة : عندما يرطب الجو فى الجنينة ..

المحقق : ومتى يرطب الجو فى الجنينة ؟

الخادمة : عندما تقول له سيدتى ذلك

المحقق : ومتى تقول له سيدتك ذلك ؟ (٥)

أما مسرحية(مصير صرصار) ، فإن مستوى لغة الحوار بين الملك والملكة والوزير فى الفصل الأول أعلى منه بين عادل وسامية فى الفصلين : الثانى والثالث . إذ تبدو الجملة المسرحية فى الفصل الأول محكمة مكثفة بعيدة عن تلقائية لغة التخاطب اليومية ولاتشى بفروق ظاهرة بين شخصية وأخرى . ويتفق ذلك مع شخصيات هذا الفصل التى لا تتحاور فيما بينها على الحقيقة ، وإنما على ما يريد لها الكاتب أن تتحاور . أما الجملة المسرحية فى الفصلين الآخرين ، فإنها ـ مع تلك الشخصيات الواقعية ـ تتخفف من رصانتها وتراكيبها الكلاسيكية ، لتصبح طيعة للحوار العفوى الحى الذى يتغذى كثيرا من مفردات العامية وقوالبها من ناحية ، كما تعكس اختلافاً بين شخصية وأخرى من ناحية ثانية . وقد كانت هذه المناسبة بين مستوى لغة الحوار والشخصية أمراً فنياً ضرورياً .

من كل ما سبق يبدو لنا أن اللغة الثالثة قد شغلت توفيق الحكيم فى فترة متأخرة نسبيا من تاريخه الفنى وبعد تجربة (مسرح المجتمع ـ ١٩٥٠) التى جمعت بين الكتابة بالفصحى والعامية ، وكأنه قد استشعر بعد هذه التجربة أن المسرحية ذات الفصل الواحد ، إذا كانت قد قبلت عامية ، فإن العامية فيها يمكن أن ترقى فى المسرحية المطولة المكتوبة من عدة فصول ، وأن هذه العامية (المرقاة) تنأى بالمسرحية عن المحلية ، وتضمن لها انتشارا عربيا أوسع وعمراً أدبياً أطول .

٢ ـ نظرية اللغة الثالثة

لقد ألف المسرح فى هذه الفترة أن تكتب مثل هذه المسرحيات الاجتماعية التى تعالج مشكلات يومية محلية بلغة عامية : ألفاظاً وتراكيب . وينحصر تصرف الكاتب فى هذه اللغة فى جعلها مناسبة لمقتضيات الحوار الدرامى وسماته . ولايعنى ذلك أن مسألة اللغة فى المسرحية الاجتماعية كانت قد حسمت على هذا النحو ، فقد ثار جدل طويل بين الكتاب والنقاد ، وانتصر بعضهم للفصحى وآخرون للعامية . ولم يسهم اللغويون فى هذه القضية بما كان ينبغى عليهم من تنظير علمى لايتجاهل مقتضيات التعبير الفنى المسرحى فى الوقت نفسه .

من هنا اكتسبت (اللغة الثالثة) عند الحكيم أهميتها على مستوى التنظير والممارســة فى آن معا . ففى البيان الذى نشره الحكيم بمسرحية (الصفقة ١٩٥٦) اعتبر هذه المسرحية ذاتها بمثابة حقل تجارب ، لإيجاد حل لمشكلات طالما اعترضت الكتاب فى العمل المسرحـى ، وكانت أولاها مشكلة اللغة . يقول الحكيم :

" كانت ، ولم تزل ، مسألة اللغة التى يجب استخدامها فى المسرحية المحلية ، موضع جدل وخلاف . وقد كثر الكلام حول العامية والفصحى ، وقد سبق لى أن خضت التجربة مرتين فى محيط واحد هو : محيط الريف المصرى . كتبت مسرحية (الزمار) بالعامية ، وكتبت مسرحية (أغنية الموت) بالفصحى ، فما هى النتيجة فى نظرى ؟ أشك فى أن المشكلة قد حلت تماما ، فاستخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة فى القراءة ، ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التى يمكن أن ينطقها الأشخاص : فالفصحى إذن ليست هنا لغة نهائية فى كل الأحوال كما أن استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه : هو أن هذه اللغة ليست مفهومة فى كل زمن ، ولا فى كل قطر ، بل ولا فى كل إقليم ، فالعامية إذن ليست هى الأخرى لغة نهائية فى كل مكان أو زمان .

كان لابد لى من تجربة ثالثة ، لإيجاد لغة صحيحة لاتجافى قواعد الفصحى ، وهى فى نفس الوقت مما يمكن أن ينطقه الأشخاص ولاينافى طبائعهم ولا جو

حياتهم ! لغة سليمة يفهمها كل جيل ، وكل قطر ، وكل إقليم ، ويمكن أن تجرى على الألسنة فى محيطها ، تلك هى لغة هذه المسرحية : قد يبدو لأول وهلة لقارئها أنها مكتوبة بالعامية ، ولكنه إذا أعاد قراءتها طبقا لقواعد الفصحى فإنه يجدها منطبقة على قدر الإمكان . بل إن القارئ يستطيع أن يقرأها قراءتين : قراءة بحسب نطق الريفى ، فيقلب (القاف) إلى (جيم) أو إلى (همزة) تبعا للهجة إقليمه ، فيجد الكلام طبيعيا مما يمكن أن يصدر عن ريفى ، ثم قراءة أخرى بحسب النطق العربى الصحيح ، فيجد العبارات مستقيمة مع الأوضاع اللغوية السليمة !

إذا نجحت فى هذه التجربة فقد يؤدى ذلك إلى نتيجتين : أولاهما السير نحو لغة مسرحية موحدة فى أدبنا ، تقترب بنا من اللغة المسرحية الموحدة فى الآداب الأوروبية وثانيتهما - وهى الأهم - التقريب بين طبقات الشعب الواحد ، وبين شعوب اللغة العربية ، بتوحيد أداة التفاهم على قدر الإمكان ، دون المساس بضرورات الفن " (٦) .

والحق أن الحكيم قد أثار فى كلامه السابق عدة قضايا خطيرة منها ما يتصل بالعربية فى ذاتها ، ومنها ما يتصل بالعربية لغة للفن المسرحى . وأود الآن أن أناقش هذه القضايا على النحو التالى :

أولا : إن مفهوم الحكيم للفصحى والعامية يشوبه لبس خطير ؛ فالعربية - فى تاريخها الطويل - لم تعرف لا للفصحى ولا للعامية مستوى لغوياً واحداً . ففضلا عن الاختلاف اللغوى التاريخى من عصر إلى عصر ، هناك اختلاف داخلى آخر بين لغة الشعر ولغة النثر . وإذا صرفنا النظر عن لغة الشعر لخصوصيتها وخروجها عن موضوعنا الآن ، رأينا للغة النثر مستويات أخرى عدة ، وتصبح هذه المستويات فى العربية الحديثة أكثر بروزاً ، فهناك فصحى التراث الأدبية التى نراها فى كتابات طه حسين والعقاد وأحمد أمين والحكيم وغيرهم ، وهناك فصحى المؤلفات العلمية والكتابات الفكرية ، وهناك فصحى لغة الصحافة وجمهرة المثقفين ، وهناك الفصحى الفنية الميسرة فى السرد الروائى والحوار الدرامى كالتى نراها عند

الحكيم وغيره من كتاب الرواية ومسرح الفصحى . والمسألة هنا ليست مسألة أنواع مختلفة ، وإنما هى مسألة مستويات لغوية وأسلوبية داخل لغة واحدة هى الفصحى ذات النسيج الفصيح والجارية على قواعد الإعراب ونظام التركيب فى العربية الكلاسيكية .

أما العامية ، فإنها - بالمثل - تتعدد بتعدد البيئات الجغرافية فيما نسميه باللهجات المحلية ، التى تختلف فيما بينها صوتياً وصرفياً ونحوياً . ولاتتفق هذه اللهجات المحلية إلا فى أنها جميعا ذات نسيج لغوى ونظام تركيبى يختلف عن الفصحى . وللهجة الواحدة مستويات مختلفة كذلك .

والأمر مع الفصحى ولهجاتها - على مستوى البحث العلمى المتخصص - واضح تماماً ، فالفصحى بمستوياتها فصحى ، والعامية بلهجاتها عامية ، ولا ثالث لهما .

ثانيا : معنى ذلك أن العربية لم تعرف ولن تعرف شيئا وسطاً أو لغة ثالثة كما يسميها الحكيم ، فهى إما فصحى أو عامية ولا شئ غير ذلك . وما يظنه الحكيم هنا لغة ثالثة - وسوف نرى ذلك بالتفصيل فى تطبيق نظريته على أعماله المسرحية - لاتجافى قواعد الفصحى ، ليس صحيحاً من ناحية ، وليس له من الواقع اللغوى الفعلى مكان من ناحية أخرى . إن اللغة الثالثة التى يراها الحكيم ليست - فى حقيقتها - إلا مستوى لغوياً من مستويات العامية ، يمكن لنا - بعامة - أن نجعله مستوى عامية المتعلمين ومن دونهم ، ولاترقى إلى عامية المثقفين إلا إذا كانت الشخصية المسرحية ذاتها على حظ من العلم والثقافة .

ثالثا : وإذا كانت المسرحية - فى جوهرها - قد كتبت لتتحول إلى عمل فنى ممثل ، فإن ضرورة الفن تقتضى - دون تعسف للأمور - أن ينطق الكاتب شخصياته بما تنطق به فى الواقع . بل إن نجاح الكاتب المسرحى فى هذا الشأن مرهون بقدرته على إظهار الشخصية كلاً متكاملاً : لغة وسلوكا وفكرا . وليس للكاتب - بحال من الأحوال - أن ينطقها وفقا لهواه أو تصوراته المثالية المجردة . فإنه لو فعل ذلك لتحول الكاتب إلى (ملقن) لشخصياته ، ولأصبحت تلك

الشخصيات دمى هامدة جامدة لاتعبر عن ذاتها فى حالاتها النفسية والذهنية المختلفة بما تريد هى أن تعبر به . إن الكاتب المسرحى لا يختار لشخصياته طريقتها فى التعبير ، لأنه لو توهم أن ذلك بيده ، لكان شأنه شأن مصمم الأزياء الفاشل الذى يظن أن بطلة المسرحية مثلاً تستطيع أن تخرج على الجمهور مرتدية (المينى جيب) لتؤدى دور فلاحة من أعماق الصعيد !

رابعا : إن هذه اللغة الثالثة التى يراها الحكيم لغة سليمة تناسب كل عصر ومصر لايمكنها على الإطلاق أن تحقق لتجربته ما طمحت إليه ، فهى لاشك تنافى طبائع الأشخاص وتجافى جو حياتهم . وإذا كان الحكيم نفسه قد لاحظ أن استخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة فى القراءة ، ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التى يمكن أن ينطقها الأشخاص ، فلماذا لم ينطق تلك الأشخاص بالفعل بلغتها التى تنطق بها فى الواقع : بالعامية ، بدلاً من (إنطاقها) بلغة ثالثة لا يملكها إلا الكاتب ، ولانعرف لها قواعد ولا قياساً ؟ .

إن هذه اللغة الثالثة ـ بهذه الصورة الفردية ـ ستتحول بين الكتاب إلى لغات ولغات ، حيث تصبح لكل كاتب لغته الثالثة التى ينطق بها شخوصه ، مادامت من وضعه وليس لها فى الواقع اللغوى مثال يحتذى أو قواعد يقاس عليها .

خامسا : إن هذه المسرحيات الاجتماعية التى تعالج عادة مشكلات محلية تختلف ـ بشكل أو بآخر ـ من بيئة إلى أخرى ، ليس من وظيفتها أن توحد أداة التفاهم بين الشعوب العربية ، بل إنها لاتستطيع ذلك مهما تعددت التجارب . ولماذا نشكو من فقدان لغة مسرحية موحدة فى أدبنا العربى ، والشعوب العربية تشاهد كل يوم أفلاما لا تتحدث فيها الشخصيات إلا العامية ؟!

سادسا : إن الدعوة إلى لغة ثالثة فى التأليف المسرحى ، ليست دعوة نابعة من صميم العمل المسرحى ذاته ، وإنما هى دعوة قومية خارجة عن ضرورات الفن المسرحى . وليس لأحد أن يطلب من الكاتب المسرحى أو المبدع بعامة أن يصبح داعية ومصلحاً للإنسان واللسان . فهو إما أن يكون كذلك ، أو أن يكون أديباً

حقاً يجعل لغته من أدبه وأدبه بلغته .

سابعا : إن العامية التى استخدمها ويستخدمها كتاب المسرح المصريون هى عاميــة ٬قاهرية . وهى عامية يفهمها العامة والخاصة فى مصر على اختلاف تهم ـمجية وثقافاتهم ومستوياتهم الاجتماعية . وليس للغة المسرحية أن تجعل مـ همهـ تقريب بين طبقات الشعب الواحد وبين شعوب اللغة العربية كما يرى الـ . . هذا التقريب يصنعه الاتصال والاحتكاك بين طبقات الشعب الواحد ال ـوب عربية . كما تصنعه فنون أخرى أكثر تأثيرا وأبعد عن متطلبات الأدب كا ـما

إن هـ. اللغة الثالثة ليس لها أن تضيق الحدود والفروق والحواجز كما يظن حكيـ ٧) . مادامت لغة خاصة ينشئها الأديب لنفسه ، ولانملك أن نطالب الناس ـلحديث بها . ولا سيما إذا أدركنا أن فهم الحكيم لهذه اللغة يكاد يقتصر على قطاع واحد من قطاعات اللغة هو المفردات أو الألفاظ المفردة (٨) . فاستبدال المفردة العامية بنظيرتها الفصحى ، أو رسمها إملائيا على نحو ما فى الفصحى ، لايحول العامية إلى فصحى . ذلك أن المعول عليه فى التفريق بينهما هو ـ فى الأساس ـ النسيج اللغوى العام ونظم الجملة . فللفصحى نسيجها اللغوى ونظامها التركيبى الذى تفتقر إليه اللغة الثالثة فى حوار الحكيم على نحو ما نرى فيما يلى .

٣ ـ اللغة الثالثة فى الأعمال المسرحية

كان الحكيم حكيماً حين عرض نظريته فى اللغة الثالثة فى جميع بياناته التوضيحية التى نشرها بمسرحياته التى كتبت بهذه اللغة وهى (الصفقة ـ ١٩٥٦) و(الطعـــام لكل فم ـ ١٩٦٣) و(الورطة ـ ١٩٦٦) بروح التجريب غير الملزم . يقول عن محاولته فى مسرحية (الورطة) :

" وهذه المحاولة كغيرها من المحاولات التى سبقت فى هذا المجال ، ليست

ملزمة فى شكلها وطريقتها لأحد ، ولا لى أنا نفسى .. فإن لكل كاتب أن يجرب مراراً وأن يحاول كثيراً فى هذا السبيل ، كل على طريقتـه ، وعلى قدر اجتهاده " (٩) .

وهذه المحـاولة من الحكيم مما يحسب له لا عليه . بالطبع ، لجراتها ونبل هدفها ، فقد كان بمقدوره ـ كما ذكر هو نفسه (١٠) ـ أن يتخلى عنها ويكتب كالآخرين بالفصحى أو العامية . ولذلك ، فمن حقنا الآن أن نحكم على هذه التجربة ومدى نجاحها من خلال مسرحياته ذاتها التى كانت ثمرة هذه التجربة .

إن السؤال الذى نحاول الإجابة عنه الآن هو : هل نجح الحكيم فعلا فى صنع حواره باللغة الثالثة دون مساس بضرورات الفن المسرحى ، على النحو الذى طمحت إليه تجربته ؟

ونمهد لإجابتنا عن هذا السؤال بقراءة هذا المقطع الحوارى بين (حمدى) وزوجته (سميرة) فى مفتتح مسرحية (الطعام لكل فم ص ٩ ـ ١١) :

حمدى : (صائحا) سميرة ! .. تعالى يا سميرة بسرعة ! .. تعالى انظرى أعمال جارتك !

سميرة : (من خارج الحجرة) لحظة واحدة يا حمدى !

حمدى : ماذا تفعلين عندك ؟

سميرة : (من الخارج) أفعل شيئاً مفيداً على الأقل .. أرتق لك جواربك الممزقة .. شئ لاتفكر فيه أنت طبعا .. كفاية عليك قعدة القهوة والطاولة والشيش جهار والشيش بيش ! ..

حمدى : سبحان الله فى طبعك ياشيخة .. أهذا وقته ! .. تعالى انظرى

الحائط الذى غرق من مياه جارتك ست عطيات ! ..
" تظهر سميرة ... ... "

سميرة : (من الخارج) ماذا تقول ؟ ..

حمدى : (يشير لها إلى البقعة المنتشرة فوق الحائط) انظرى !

سميرة : (ناظرة فى انزعاج) يامصيبتى !

حمدى : يعجبك ؟!

سميرة : ماذا تفعل فوق ؟! .. تغسل بلاط شقتها ؟

حمدى : بكل هذه المياه ؟ .. مستحيل .. إنها قلبت شقتها إلى بحر يعوم فيه السمك والمراكب ! ..

سميرة : أنا عارفة ست عطيات .. غشيمة فى شغل البيت .. مشغولة لشوشتها فى تركة المرحوم زوجها وإخوته والمحامين والقضايا .. وطردت من يومين خدامتها .. وهاهى لاصت وغرقت فى شبر ماء ..

حمدى : (مشيرا إلى الحائط) أهذا كله شبر ماء ؟! .. ومع ذلك قد أغرقتنا نحن أيضا فيه ! .. ماذنبنا نحن ؟ وما ذنب حائطنا يشوه بهذا الشكل ؟ ..

سميرة : حقا .. هذا لايصح منها أبدا .. (تتجه إلى الشباك المطل على المنور تنادى) ست عطيات .. ست عطيات ..

عطيات : (فى الخارج من المنور) نعم ياست سميرة ؟!

سميرة : إذا سمحت انزلى عندنا دقيقة واحدة ..

عطيات : أنا خارجة .. عندى ميعاد مع المحامى ..

سميرة : دقيقة واحدة من فضلك .. المسألة مهمة ..

عطيات : أمر عليك فى طريقى وأنا نازلة ..

سميرة : (تترك الشباك) يحسن أن نعالج الموضوع معها بالحسنى .. انها ليست بالمرأة السهلة ..

ولنعرض الآن هذا المقطع الحوارى ـ قبل أن نعلق عليه ـ على ما قاله الحكيم عن تجربته اللغوية فى هذه المسرحية :

" إنها تجربة النزول باللغة العربية إلى أدنى مستوى لتلاصق العامية دون أن تكون هى العامية ، والارتفاع بالعامية دون أن تكون هى الفصحى . إنها اللغة الثالثة التى يمكن أن يتلاقى عندها الشعب كله " (١١) .

ونتساءل الآن : ماهى المعايير التى تحكم النزول والارتفاع فى المقطع الحوارى السابق ؟ .

يبدو لنا من الوهلة الأولى إن الأمر مع مثل هذا الحوار يتلخص فى عدم صلاحيته لأن يقرأ قراءة فصيحة معربة كما سبق أن أشار الحكيم ، ولو جربنا ذلك لكان الأمر مضحكا حقا فهو حوار لاينطق إلا كما تنطق العامية ، ويزيد من هذه المفارقة المضحكة الإصرار على قراءة حوار عامى ملتبس ببعض تراكيب الفصحى قراءة فصيحة معربة . إن الأمر هنا لايعدو أن يكون استبدال كلمة عامية بكلمة فصيحة مثل (انظرى) بدلا من (شوفى) و(الحائط) بدلا من (الحيطة) أو استبدال تركيب نحوى عامى بآخر فصيح ، مثل (لا تفكر) فى (شئ

لاتفكر فيه أنت طبعا) بـ (مابتفكرش) .. ونحو ذلك .

والمهم هنا هو أن هذه الاستبدالات اللفظية أو الاستبدالات التركيبية ليست إلا استبدالات جزئية لا تملك أن تشكل لغة ثالثة ذات معايير لغوية بنائية مطردة . فكثيراً ما تتجاوز الجملتان : أحداهما فصيحة عالية والأخرى عامية خالصة . واقرأ معى مرة أخرى قول سميـرة لزوجهـا (افعل شيئا مفيدا على الأقل : أرتق لك جواربك الممزقة .. شئ لاتفكر أنت فيه طبعا .. كفاية عليك قعدة القهوة ..) ، وقارن الجملتين الأوليين بالجملة الأخيرة ثم قارن ذلك كله بقول سميرة لزوجها عن (عطيات) : " يحسن أن نعالج الموضوع معها بالحسنى .. إنها ليست بالمرأة السهلة " . فلاشك أن فعلا مثل (أرتق) وتركيبا نحويا مثل (ليست بالمرأة السهلة) ، مما لايتوقع صدوره عن شخصية مثل (سميرة) ربة البيت .

وأهم من ذلك ـ على المستوى الفنى ـ أن الخروج من لغة ذات تركيب نحوى عامى ونسيج لغوى عامى إلى لغة أخرى فصيحة هو كالصعود من أدنى الجبل إلى منتهاه ثم النزول من منتهاه إلى أدناه مرة أخرى وهكذا . وذلك ما يفقد الحوار انسيابه وتلقائيته وتناغمه الداخلى .

إن الحوار السابق ليس ـ خلافا لما يزعم الحكيم ـ إلا حواراً عامياً تصيبه كلمات مثل (قد) و(أيضاً) و(هاهى) و(إنها) و(أهذا) بالقلق والاضطراب .

إن (تفصيح العامية) ـ وهذا المصطلح للحكيم أيضاً (١٢) ـ من الأسباب المباشرة التى تحد من انسيابية الحوار بين الشخصيات لا سيما إذا كان تركيبه النحوى ونسيجه اللغوى عامياً . ولنتأمل هذا المقطع الحوارى القصير من (الطعام لكل فم) :

سميرة : ربنا يقدرنا نرد لك بعض الجميل .. ولو على الأقل لا نسبب لك أى مضايقة ..

عطيات : مضايقة ؟ فى أى شئ لاسمح الله ؟

حمدى : فى .. مثلا .. تكون حكاية الحائط منعتك من غسيل شقتك .. (١٣) .

فالحوار هنا يحاكى اللغة المنطوقة فى العامية ، وتصبح تراكيب مثل (لانسبب لك) و(حكاية الحائط) تفصيحا لا مبرر له إلا إظهار الكلمات فى صورتها التى تكتب بها فى الفصحى . وهو مبرر شكلى محض ، لأنه يتعلق بالرسم الإملائى ولا يتعلق بضرورة فنية نابعة من الموقف أو (مقام) الكلام . وتصبح مثل هذه التراكيب نتوءات وحواجز تغير مجرى الحوار .

وفى مواقع أخرى تمسخ هذه التراكيب المعنى وتعميه وتصبح ترجمة شكلية عاجزة عن نقل المعنى بدقة ووضوح ، حيث يعجز (المقال) عن مجاراة (المقام) . ولننظر إلى المقطع الحوارى التالى من مسرحية (الطعام لكل فم) :

حمدى : لا .. نحن لا نريد هذه المحاسبة !

سميرة : نريد أن تكونى على راحتك .. أنت حرة فى شقتك ..

عطيات : طبعا .. أنا حرة فى شقتى .. لكن من الواجب على أيضا أنى أحافظ على جيرانى ..

حمدى : نحن جيرانك يا ست عطيات .. نعطيك الإذن بإطلاق المياه كما تشائين .

سميرة : اغسلى كالمرة السابقة بالضبط .. ولاتخافى ! ..

عطيات : أنا غسلت شقتى .. أغسلها دائما ؟ ! .

سميرة : غسلتيها ! ..

حمدى : متى ذلك ؟ ..

عطيات : كل يوم كل صباح .. ولكنى تعلمت الغسيل الأصولى. .(١٤).

فالمقام هنا هو أن عطيات تعجب من (حمدى) وزوجته (سميرة) اللذين يطلبان منها أن تغسل شقتها مثل المرة السابقة بأن تغرقها بالمياه دون خوف من تسربها إلى شقتهما ، فى الوقت الذى كانت قد غسلت فيه شقتها بالفعل ، ولذلك يكون الاستفهام فى قولها (أنا غسلـــت شقتى .. أغسلها دائما ؟!) استفهاماً لايحمل معنى الاستخبار لتنفيذ أمرهما ولكن يعنى الاستنكار ، وكأنها تريد ـ بلغتها الطبيعية ـ أن تقول (أنا غسلت شقتى خلاص .. عايزينى أغسلها على طول ولا أيه ؟). هنا تبدو كلمة (دائماً) التى وردت بالحوار السابق ترجمة عاجزة عن نقل سياق الكلام نقلا دقيقاً واضحا .

من ناحية أخرى ، فإن عطيات تود أن تقــول ـ فى إجابتهــا على ســؤال (حمدى) ـ إنها تغسل شقتها (كل يوم الصبح) . ومن ثمة تبدو عبارة الحكيم (كل يوم كل صباح) ترجمة غامضة ثقيلة على اللسان .

إن أخطر ما فى اللغة الثالثة عند الحكيم هو فقدانها التناغم والانسجام بين وحدات الجملة المسرحية . ولعل من أهم الأسباب التى أدت إلى ذلك ، الخلط الشديد بين مفردات ارتبطت بالفصحى وأخرى ارتبطت بالعامية ، مما يؤدى إلى تصادم اللغتين وتنافرهما على لسان الشخصية الواحدة ، لاسيما إذا كانت شخصية تافهة لاينتظر منها أن تستخدم مفردات معجمية شديدة الارتباط بالفصحى . ولنقرأ الحوار التالى بين مجموعة اللصوص التى استحضـرها الدكتور (يحيى بدران) أستاذ القانون ليجرى عليها أبحاثه فى علم النفس الجنائى فى مسرحيـــة (الورطة) :

شوشو : اسمعوا .. عندى فكرة .. قبل ما نمشى نترك له الهدية فى درج

مكتبه .. ونعملها مفاجأة له يلقاها بعد ما نكون رحلنا ..

بسبس : فكرة حلوة ..

شوشو : وكلها ذوق ..

بسبس : قلت لك انت ست فاهمة الذوق والأصول ..

منير : العفو ياسى بسبس .. العفو !

شوشو : سيبه يمدحنى يا أخى ! ..

منير : امدحها ياسيدى وقرظها .. انت خسرت حاجة من جيبك ! (١٥) .

فلاريب أن أفعالاً مثل (رحل) و(قرظ) لارتباطها الشديد بالفصحى الأدبية بل بفصحى التراث ، تجعل من المستغرب أن تأتى فى حوار بين مجموعة من اللصوص مثل منير وبسبس وشوشو . وكان أجدر بهم وباللغة الثالثة أن تكون الألفاظ المستخدمة ـ حينئذ ـ ألفاظا نمطية تليق بمعجم اللصوص ! .

وترتبط هذه النقطة بمسألة مهمة فى لغة المسرح ، فقد يقال بأن الحكيم قد آثر كلمة (قرظ) لما تحمله من معنى السخرية والتهكم فى هذا المقام . ولكن ذلك يتنافى تماما مع مبدأ معروف فى فن المسرح ، وهو ضرورة اختفاء الكاتب من عمله ، فلا نسمع حواره بلغته الخاصة ، بل نسمع حوار الشخصيات بلغاتها ولوازمها التى تميز بينها ، وهنا يتسع المجال لشخصية مثل منير أن يتهكم على طريقته ويشئ من معجمه اللغوى الخاص ، وما أغنى معجم اللصوص ! . من ناحية أخرى ، كيف يمكن له أن يتهكم بما يفترض أنه لايعــرف معناه ؟ إن مثل هذه الكلمات تصبح كالأحجار الملقاة فى طريق الممثل أو القارئ ، لايملك إلا أن يتعثر بها ، فتنقطع حرارة الحوار ! .

وقد ينقل لنا حوار الحكيم ـ بمهارة واقتدار لا تطغى على عفويته وتلقائيته ـ موقفاً كوميدياً طريفا ، فى مسرحيات أخرى كانت اللغة فيها فصيحة مرنة ، لاتقيدها قيود اللغة الثالثة ، على النحو الذى رأيناه . ويعتمد الحكيم فى ذلك على التلاعب بألفاظ تركيبة عامية دارجة تلاعباً يخرج الحوار عن رتابته وجفافه . ولاتكاد تخلو مسرحية من مسرحيات اللغة الثالثة من مثل هذه المواقف ، ولكن الفرق هنا يكمن فى ثقل هذه اللغة ورتابتها فى نقل هذه المواقف على العكس من مسرحيات أخرى ، مثل (الأيدى الناعمة) . ففى هذه المسرحية يعزم (البرنس) على خطبة (كريمة) ابنة الحاج (عبد السلام) ، ويود أن يتدرب على هذا الموقف قبل مقابلة الحاج ، فيطلب من الدكتور أن يضع نفسه مكانه ، ويجرى بينهما الحوار :

الدكتور : فى مكانه ؟

البرنس : نعم .. ضع نفسك الآن موضعه .. أنت عمى الحاج .. وأنا أتقدم إليك ..

الدكتور : انتظر .. أليس هنا مسبحة أضعها فى يدى ؟

البرنس : لا داعى لهذه التفاصيل ..دعنى أجرب ماذا سأقول وأنت أجبنى كما لو كنت الحاج ..

الدكتور : (يتنحنح مقلداً حركات الحاج عبد السلام) تفضل يا أبنى ! ماذا تريد أن تقول ؟

البرنس : أريد ياعمى الحاج أن أقول لك بسرعة وبدون مقدمات إننا بالطبع أصبحنا عائلة واحدة .. زيتنا فى دقيقنا .

الدكتور : وأين هو الزيت وأين هو الدقيق ؟

البرنس : أنا الزيت وبنت عمى كريمة الدقيق ..!

الدكتور : مفهوم .

البرنس : طبعا توافق ..

الدكتور : (يتنحنح) هذا يتوقف على نوع الزيت .. لابد أن نعرف أولا هل هو زيت طيب أو زيت وسخ ؟

البرنس : وسخ .. أخرس

الدكتور : أتقول اخرس لعمك الحاج ؟

البرنس : بل أقولها لحضرتك .. الحاج رجل مؤدب (١٦) .

فالكوميديا فى هذا المشهد تعتمد على عنصرين أساسيين : أولهما خارجى يعتمد على تقمص الدكتور لشخصية الحاج عبد السلام وما يرتبط بذلك من تقليد لحركاته وطريقته فى تعقل الكلام . والآخر ـ وهو المهم هنا ـ داخلى ينبع من التلاعب اللفظى لوحدات تركيبة عامية ذات (قدرة توليدية) تسم الحوار بالحركة والديناميكية ، هى التعبير (زيتنا فى دقيقنا) ، حيث تتفجر الكوميديا هنا من تعقيب الدكتور بسؤال (وأين هو الزيت وأين هو الدقيق ؟) . ثم تأخذ شكل الكوميديا الساخرة فى قوله مرة أخرى (هذا يتوقف على نوع الزيت) .

وتبدو العبارة السابقة فصيحة فى نظمها ومفرداتها ، بيد أنه من الضرورى ـ حتى لاتفقد وقعها الحى المباشر فى النفس وقيمتها فى نقل الجو الكوميدى فى هذا المشهد ـ من أن تنطق كما ينطقها العامة ، أى دون إعراب ، مع إبدال القاف

فى (الدقيق) همزة . وإذا سلمنا بضرورة نطق القاف همزة فى هذه الكلمة ، فإن ذلك سوف يخلق تنافرا وثقلا فى الجملة التى تليها ذات البناء الفصيح (وأين هو الزيت وأين هو الدقيق) .

والحق أن الحكيم قد برع فى التمييز بين الشخصيات بطباعها وخصائصها العقلانية والمزاجية عن طريق حوار اللغة الثالثة . فلاشك أنه وفق إلى حد بعيد فى رسم شخصية (عطيات) بلوازمها وعباراتها النمطية التى تفصح عن شخصية امرأة طيبة القلب سريعة الغضب ، تكره المداورة والمواربة فى الكلام . وذلك ما تقدمه لنا لغتها الخاصة فى الحوار . ومن أمثلة ذلك هذه الحوارات مع (حمدى) وزوجته :

ـ " اسمع يا أستاذ حمدى .. أنا لا أشرب من هذا الكلام المايع .. أنا أحب الكلام المضبوط المربوط " (١٧) .

ـ " اسكت .. هذا هو الكلام الجد .. قالوا لكم إن عطيات مغفلة .. لا وحياة شنبك يا أستاذ .. أنا لاأمكنكم أبدا من هذا الملعوب " (١٨) .

إن هذه النقطة الأخيرة توصلنا إلى ملحوظة مهمة ، وهى أن شخصيات الحكيم فى مسرحيات اللغة الثالثة لا تفصح عن نفسها إلا إذا أطلق لها العنان تحكى وتحاور على سجيتها بلغتها التى تعرفها . من ناحية أخرى ، فإنها توصلنا إلى ملحوظة ثانية ، هى أن اللوازم والقوالب اللغوية الجاهزة التى يغذى بها الحكيم حواره والتى تميز شخصية عن أخرى بأسلوب خاص من الكلام ، ترجع فى معظمها إلى العامية أو ما ارتبط بالعامية ، مثل (بلا قافية) و(لامؤاخذة) و(العتب على النظر) و(الموضوع إياه) و(عرف الفولة) و(ولاشغلة ولامشغلة) و(ويبعدها لك) و(مقروصة منه) و(إلعب غيرها) و(يفهمها وهى طايرة) و(لعل وعسى) و(والله زمان) .. الخ .

إننا لو صفينا مسرحيات اللغة الثالثة من تدخلات الحكيم وترجماته لبعض المفردات الخاصة بالعامية وتعديلاته لبعض تراكيبها النحوية ، لكانت الحصيلة لغة

عامية كالتى نتحدث بها فى شئوننا اليومية . ويصبح من الغريب ـ فى هذه الحالة ـ أن يظن الحكيم أن لغته فى هذه المسرحيات قد نزلت " باللغة العربية إلى أدنى مستوى لتلاصق العامية دون أن تكون هى العامية " . فهى ـ لاشك ـ عامية تتأبى على القراءة الفصيحة المعربة ، لأن نسيجها ليس فصيحا ، ولا ن نظمها النحوى ليس معرباً ، ويصبح من التعسف ـ حينئذ ـ أن نقرأ لغة بلغة أخرى (١٩) .

من ناحية أخرى ، يصبح من الغريب حقا أن نتصور لغة ثالثة تقو. على " الارتفاع بالعامية دون أن تكون هى الفصحى " (٢٠) . فهى بالفعل ـ ليست لغة فصحى للأسباب التى ذكرناها ، كما أن الارتفاع بالعامية ليس عم فردياً مفروضاً على اللغة من خارجها بل هو نمو وتطور ينبع من داخل اللغة ذاته ـ فترات تاريخية ، بتأثير عوامل ثقافية وحضارية مختلفة .

على أن الذى يلفت انتباهنا فى اللغة الثالثة عند توفيق الحكيم هو أن هذه اللغة ـ إذا تأملناها جيدا ـ قد تطورت تطورا بنائيا ، وبالتالى تطور من مسرحية إلى أخرى .

ولعل مسرحيات (الطعام لكل فم) و(الصفقة) أقرب مسرحيات اللغة الثالثة إلى تصور الحكيم لهذه اللغة . أما مسرحية (الورطة) ، فهى تشهد على تطور ملحوظ فى نظرة الحكيم إلى اللغة الثالثة ، فقد تساهل الحكيم كثيراً مع نظم الجملة المسرحية وصارت عامية النظم والتركيب . أما وحدات الجملة ، فقد شهدت تطوراً واضحاً فى استبقاء المفردات العامية أو التى ارتبطت بها مثل (بس) ، وأسماء الإشارة (دا) و(دى) ، و(بالظبط) ونحوها بالظاء ، و(أيوه) ، وأدوات الاستفهام مثل (أيه) ، و(اهى) ، والاسم الموصول (اللى) ، و(زى) ... الخ مما لم يكن يستخدمه الحكيم فى مسرحياته السابقة إلا فى صورته الفصحى .

وربما كان الدافع إلى هذا التطور الأخير استشعار الحكيم لما فى تجاربه السابقة

من اهتزاز فى معايير اللغة الثالثة ومانتج عن هذه اللغة من خلط بين مستويين لغويين مختلفين على لسان الشخصية الواحدة مما أصاب الحوار بالقلق وفقدان التجانس.

وقد جاء هذا التطور ملائما لجو المسرحية وطبيعة الشخصيات الأساسية التى أراد عرضها وهى شخصيات لصوص الخزائن التى تتحاور بلغة عابثة مكشوفة ، تكثر فيها اللوازم و(القفشات) اللفظية . ويرى الدكتور السعيد بدوى أن تخفيف الحكيم من مستوى (التفصيح) فى مسرحية (الورطة) يرجع إلى أنه رأى أن التطور الاجتماعى الذى طرأ على المجتمع بصدور القوانين الاشتراكية قد أصبح فى صفه وفى الاتجاه نحو الفصحى ، وأن لغة الخطاب ستصل لا محالة إلى المستوى المطلوب . ويرى أن التطور الذى حدث فى لغة الحكيم ليس تطوراً فى الموقف بقدر ما هو تطور فى (التكنيك) أو التخطيط (٢١) .

والحق أننى أرجح أن السبب فى هذا التطور هو عكس ما رآه الدكتور بدوى ، فقد كان تطوراً فى الموقف يعكس إحساساً بمتطلبات الحوار المسرحى من انسجام داخلى وتلاؤم مع المواقف والشخصيات ، وإلا لكان من المتوقع أن تعكس (الورطة) هذا التطور الذى أحدثه الواقع الاجتماعى الجديد فى لغة التخاطب وتقريبه لها من الفصحى . فذلك هو ما طمحت إليه تجربة اللغة الثالثة عند الحكيم . ويدعم البيان الذى نشره الحكيم بآخر مسرحية (الورطة) الرأى الذى نذهب إليه . ولنقرأ قوله :

" ... وعلى ذلك لا جناح فى نطقنا (بالظبط) بدلا من (بالضبط) ونطقنا (دا) و(دى) و(ده) بدلا من (ذا) و(ذى) و(ذه) ، وكذلك ما يسير على نهجها مثل (كذا) التى ننطقها (كدا) أو (كده) ويلحق بها كلمتا (إيه) و(ليه) مما شاع استعماله فى حديثنا نحو : إيه رأيك فى المسألة ؟ وليه امتنعت عن زيارتى . مثل هذه الرخص والاختزالات فى التخاطب يمكن قبولها ، إذ من الشطط أن نطالب الناس بالطفرة ونلزمهم فى مجالسهم العادية باستعمال كلمة (لماذا) بدلا من (ليه) حتى ينطقوا : لماذا امتنعت عن

زيارتى . إذا أردنا أن نطاع فلنأمر بما يستطاع " (٢٢) .

إن هذا القالب الجديد الذى تطورت إليه اللغة الثالثة عند الحكيم فى مسرحية (الورطة) قد أنتج أثراً إيجابياً ، بدا فيه تميز الحوار بالعفوية والتجانس والتحرر من سطوة الكاتب والقدرة على التمييز بين الشخصيات ونقل المشهد بجوه وإيقاعه وحرارته والوفاء بمتطلبات الحبكة المسرحية .

يبدو أنه من ناحية أخرى قد ترك أثراً سلبياً بدا فى التردد الملحوظ بين استخدام الكلمة فى صورتها الفصحى مرة وفى صورتها العاميـة مرة أخرى على لسان الشخصية الواحدة دون مبرر فنى . بل إن الغريب حقا أن يقول الدكتـــور (يحيى) أستاذ القانون (بالظبط) بالظاء بينما ينطقها (منيـر) زعيم اللصوص بالضـــاد كثيراً . ومن ذلك أيضـــا أن يقـــول الدكتـــور (يحيى) (تنضيف) بالضاد ، بينما ينطقها (منير) فى حواره معه بالظاء (٢٣) .

وينبغى هنا الإشارة إلى أن لغة هذه المسرحية أيضا لاتخرج من حيث قواعد تركيب الجملة عن اللغة العامية ، وليس الاتفاق بين العامية والفصحى فى تلك القواعد إلا من قبيل المصادفات التى تجمع بينهما . كذلك المفردات ، فهى إما عامية أو مما اشتركت فيه العامية مع الفصحى . ولعل من أهم حسنات مسرح اللغة الثالثة عند الحكيم أنه دلل ـ من ناحية ـ على القرابة اللغوية الشديدة بين العامية والفصحى من حيث المفردات كما نبه إلى ما بينهما من خلاف بين فى قواعد النظم والتركيب يحذر من خطأ الخلط بينهما من ناحية أخرى .

وفى الكلام السابق دليل قاطع على أن العربية لا تعرف ولا يمكن أن تعرف لغة ثالثة ، فهى إما فصحى أو عامية . وليس المعول عليه ـ حينئذ ـ هو مايبدو ـ إملائيا ـ بين المفردات المشتركة من تشابه ، ولكن المعول عليه أساساً هو ما لكل منهما من نظام نحوى خاص . فالعربية إما أن تكون لغة معربة نسميها الفصحى أو لهجة غير معربة نسميها العامية . وليس ما بينهما من لغة تبدو أرقى من العامية وأقل من الفصحى إلا مستوى معيناً من مستويات العامية يشيع

على ألسنة المثقفين ورجال الدين ونحوهم ممن تؤثر ثقافاتهم فى اقتراض مفردات وتراكيب فصيحة (٢٤) . وهذه اللغة تختلف عن لغة الحكيم الثالثة ، لأنها مسموعة وممارسة فى الواقع اللغوى الاجتماعى وليست من صنع فرد بعينه ، بينما كانت لغة الحكيم اصطناعاً وتصرفاً فردياً وتفصيحا مقصودا إليه وتجميلا للغة معينة بجماليات لغة أخرى .

وتقودنا هذه النقطة إلى مسألة أخرى مهمة ، هى أن اللغة التى كتب بها الحكيم روائعه المسرحية التاريخية والأسطورية وهى العربية الفصحى الفنية غير المقعرة ، كانت - بحق - لغة درامية من الطراز الأول . ونستطيع أن نقرأ شيئا من مسرحية (بيجماليون) مثلا ، لنرى هذا التناغم الفائق الذى يحرص عليه الحكيم بين إيقاع الحوار وجو المشهد الدرامى . وإذا ما قارنت حواره فى هذه المسرحية بحواره فى مسرحيات اللغة الثالثة للاحظت - بوضوح - أن هذه المسرحيات كانت تشكو كثيرا من اضطراب الحوار وترهله وتمدده وعجزه عن نقل حرارة المشهد ونبض الكلام المنطوق .

لقد أشار الحكيم فى (زهرة العمر) إلى أن هدفه هو أن يجعل للحوار قيمة أدبية ، نحبه ليقرأ على أنه أدب وفكر . ولعمرى ، فإن تجربة (اللغة الثالثة) قد أفقدت المسرحيات التى كتبت بها كثيراً من تلك القيمة الأدبية ؛ لانشغالها باللغة أكثر من انشغالها بالأسلوب . فإذا كانت اللغة هى التى تعبر ، فإن الأسلوب هو الذى يمنح القيمة ، كما يقول ريفاتير Riffaterre (٢٥) . وهذا يقودنا إلى القول بأن الحوار المسرحى ليس من شأنه أن يتناول لغة الحياة بالتغيير ، إلا إذا كان ذلك لغاية فنية درامية كمحاكاة لغة طفل أو رجل متفاصح ونحو ذلك . والأحرى بالحوار الدرامى أن يفيد من جماليات العامية وأن (يقطرها) تقطيراً فنياً ، يوفر للمسرحية بناءها الدرامى .

إن لغة الحوار المسرحى - كما يقول دكتور شكرى عياد - أكثر حساسية من سائر أنواع اللغة الفنية للواقع اللغوى . ومن ثم فليس فى مقدور الكاتب المسرحى أن يقفز فوق هذا الواقع - وهو جزء من الواقع الاجتماعى - ليخترع لغة

(محايدة) تخلـو من الإيهـام المسرحـى الضـرورى كما تخلو من الصفـة الجمالية (٢٦) .

فى ضوء كل ماسبق ، أجدنى مختلفا مع أستاذنا الدكتور عبد القادر القط الذى رأى أن اللغة الثالثة التى ابتكرها الحكيم فى (الصفقة) فيها من المرونة والسلاسة معا ما يحل مشكلة الفصحى والعامية فى المسرح (٢٧) . فليس الأمر على هذا النحو لا فى الصفقة ولا فى غيرها من مسرحيات اللغة الثالثة ؛ لفقدان الحوار فيها تجانسه النحوى واللفظى وللخروج من قراءة عامية إلى فصحى فى الجملة الواحدة على مافصلنا . كذلك ، فليس الأمر بهذه البساطة بحيث نتصور أن تجربة اللغة الثالثة قد حلت مشكلة الفصحى والعامية فى المسرح ؛ لأنها قد تفقد الفصحى جمالها وروتقها ولاتغنى العامية بشئ فى الوقت نفسه .

إن اللغة المسرحية لغة موضوعية ؛ لأنها مرتبطة بفن موضوعى لا ذاتى ، فقد نقبل فى الشعر الغنائى ـ إلى حد ما ـ كلمات وتراكيب فصحى ، لأنه ليس موضوعياً . ومن هنا يصبح البديل أمام الكاتب المسرحى أحد أمرين : إما الفصحى أو العامية . ويتوقف اختيار أحد مستويات كل لغة من هاتين اللغتين على مستوى الشخصيات وطبيعة الموضوع .

ومهما يكن من أمر ، فقد كانت تجربة اللغة الثالثة عند الحكيم مما يعطى الباحث فرصة فريدة لدراسة لغة الأدب كما يتصورها كبار الأدباء فى العصر الحديث من ناحية ، وفرصة لعرض هذه التصورات والمحاولات فى ضوء البحث اللغوى المتخصص وما يقدمه من معايير موضوعية للغة الأدب المسرحى بالذات من ناحية أخرى .

هوامش :

(١) دكتور محمد زكى العشماوى : فلسفة الجمال فى الفكر المعاصر ، دار النهضة العربية (١٩٨١) ص ١٣٩ .

(٢) شمس النهار ، ملتزم الطبع والنشر مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز ـ مصر القاهرة ـ ط ٧ ـ (١٩٨٥) ص ١٧ ـ ١٨ .

(٣) يا طالع الشجرة ، مكتبة الآداب ومطبعتها ، ط (١٩٨٥) ص ٢٧ .

(٤) انظر فى خصوصيات الحوار فى هذه المسرحية وارتباطه بأسلوب بنائها الفنى : دكتور عز الدين اسماعيل : روح العصر : دراسات نقدية فى الشعر والمسرح والقصة ، دار الرائد العربى - بيروت - لبنان ، ط ١ (١٩٧٢) ص ٢٧٦ ومابعدها .

(٥) ياطالع الشجرة ، ص ٤٥ - ٤٧ .

(٦) الصفقة ، مكتبة الآداب ، (١٩٨١) ص ١٥٥ - ١٥٧ .

(٧) الورطة ، مكتبة الآداب ، (١٩٨٥) ص ١٧١ ، ١٧٤ .

(٨) الورطة ، ص ١٧٢ - ١٧٤ .

(٩) الورطة ، ص ١٧٧ - ١٧٨ .

(١٠) الطعام لكل فم ، مكتبة الآداب ، (١٩٧٦) ص ١٥٥ .

(١١) الطعام لكل فم ص ١٥٥ .

(١٢) الورطة ، ص ١٨٠ .

(١٣) الطعام لكل فم ، ص ١٠٢ ، ١٠٣ .

(١٤) الطعام لكل فم ، ص ١٠٤ .

(١٥) الورطة ، ص ٩٥ - ٩٦ .

(١٦) الأيدى الناعمة ، ص ١١٨ - ١١٩ .

(١٧) الطعام لكل فم ، ص ٨٠ .

(١٨) الطعام لكل فم ، ١١٤ .

(١٩) وقد مس بعض النقاد هذه المسألة منذ فترة طويلة ، ومن ذلك قول الدكتور محمد مندور عن مسرحية الصفقة :

" إن النص وإن يكن قد كتب باللغة الدارجة بين الطبقات المتعلمة ، إلا أنه مع ذلك أقرب إلى العامية منه إلى الفصحى فى كثير من ألفاظه مثل (دبع الدبيحة) وغيرها ، وفى تراكيبها أيضاً . فضلاً عن أنه إذا كان الإملاء يلتزم إملاء الفصحى ، فهذه ظاهرة عامة عند كتابة العامية التى لم تستقر حتى الآن على طريقة فى إملائها الكتابى . فكلمة (قال) مثلا تكتب بالقاف ، ومع ذلك تنطق عند إحساس القارئ بأن النص عامى همزة أو جيماً . وهذا ما فعله الممثلون ويستطيع أن يفعله " (مسرح توفيق الحكيم ، معهد الدراسات العربية العالية ، ١٩٦٠ ص ١٣٥) .

(٢٠) وفى موضع آخر (الصفقة ١٥٦) يرى الحكيم أن لغته الثالثة لا تجافى قواعد الفصحى ، يقول :

" كان لابد من تجربة ثالثة ، لإيجاد لغة صحيحة لا تجافى قواعد الفصحى " . ولعمرى ، كيف لا تكون هذه اللغة هى الفصحى ، وفى الوقت نفسه لا تجافى قواعد الفصحى ؟ .

(٢١) دكتور السعيد محمد بدوى : مستويات اللغة العربية المعاصرة فى مصر ، دار المعارف ١٩٧٣ ، ص ٧٦ .

(٢٢) الورطة ، ص ١٧٣ .

(٢٣) الورطة ، ص ٨٠ .

(٢٤) انظر فى تفصيل ذلك : مستويات العربية المعاصرة فى مصر ، ص ٨٩ ومابعدها .
(٢٥) M. , Riffaterre , Essais de Stylistque Structural , Flammarion , Paris , (1977) P. 31 .
(٢٦) دكتور شكرى عياد : الرؤيا المقيدة ، دراسات فى التفسير الحضارى للأدب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (١٩٧٨) ص ٤٨ .
(٢٧) دكتور عبد القادر القط : فى الأدب العربى الحديث ، مكتبة الشباب ، ط١ ١٩٧٨ ، ص ٣٢٤ .

وبعيداً عن اللغة الثالثة نرى للدكتور القط رأياً آخر فى لغة المسرحية يتفق فيه مع كثير من النقاد والكتاب ، يتجلى فى قوله :

" والحق أن مشكلة الفصحى والعامية قد حلتها التجربة المسرحية بنفسها دون حاجة إلى تقنين ، وأصبح من المتعارف عليه أن هناك بعض موضوعات تصلح لها اللغة العربية كالموضوعات التاريخية والذهنية والترجمات .

أما الموضوعات المعاصرة من الحياة ، فإن اللغة العامية أقدر بلاشك على معالجتها ؛ لأنها تلائم طبيعة الشخصيات وتعكس واقع الحياة ولا تخلق مفارقة بين الشخصية المعاصرة واللغة التى تتحدث بها على المسرح ، وهى إلى هذا أداة طيعة فى يد الكاتب فى هذا المجال ؛ لارتباطها بمثل تلك الموضوعات فى الحياة وقدرتها على التعبير المسرحى بما يستلزم أحيانا من إيجاز أو سرعة أو إيحاء " (قضايا ومواقف ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧١ ، ص ٢٢٥) .

والحق أن العامية فى الموضوعات المعاصرة ليست أقدر من الفصحى وإنما هى أنسب منها ، فالفصحى قادرة هى الأخرى على التعبير عن الموضوعات المعاصرة . ولكنها تحتاج من الكاتب وعياً شديداً باختيار المستوى أو المستويات المطلوبة منها والمناسبة للموضوع والشخصيات والتى لا تعلو عن (الإيهـــام المسرحى) .

ويسلم دكتور محمد غنيمى هلال بتعذر نقل خصائص بعض العبارات بترجمتها من العامية إلى الفصحى . ولكنه يرى أنه لا يمكن أن يتخذ هذا تعلة لترجيح العامية على الفصحى مبدأ من المبادئ فى الكوميديا المؤلفة أو المترجمة .

(فى النقد المسرحى ، دار النهضة العربية ، ١٩٦٥ ، ص ٨٠) .

اللغة والبناء الدرامى
فى مسرحية "رطل اللحم"

تشكو الحركة الأدبية المعاصرة من افتقار حقل الإبداع المسرحى إلى من يجدد تربته ويخصبه بأعمال درامية جديدة : أسلوبا وتكنيكا ورؤيا ، بعد رحيل جيل الرواد أو انقطاع أكثره الباقى عن الكتابة . وقد حيرت هذه الشكوى بعض الباحثين المتابعين إلى القول بأن العصر الأدبى الذى نعيشه هو عصر أجناس أدبية أخرى فاقت المسرح كالرواية والشعر .

ولعل من أهم العوامل التى تعوق حركة التأليف المسرحى الجاد والتى تحبس النصوص المسرحية الجديدة في قوالب نمطية ، هذه العزلة التى تباعد بين قنوات الحركة المسرحية القومية والحركات الأجنبية المعاصرة ، فهذه العزلة ـ كما يقول مؤلف العمل الذى بين أيدينا ـ قد " أثرت ـ بالسلب ـ فى النصوص المحلية المؤلفة فى تلك السنوات القليلة الماضية . فهى ليست محدودة القيمة الفنية فحسب ، وإنما هى أيضا محرومة من لمسات التجديد والاستنارة التى يمكن أن يحدثها الاحتكاك التقنى والفكرى بالنصوص الغربية المعاصرة " (١) .

فى هذا السياق ، يصبح ميلا نص درامى جديد : فكرا وأسلوبا ، مما ينبغى تسجيله والاحتفاء به والتنويه إليه . ونبادر الآن إلى القول بأن (رطل اللحم) للناقد والكاتب المسرحى المعروف الدكتور ابراهيم حمادة من النصوص الأدبية المسرحية الجديدة التى بلغت من النضوج الجمالى ما يحق لحركة المسرح العربى فى أواخر الثمانينات أن تزدهى بها .

(أولا) عرض النص

جعل الكاتب مسرحيته من فصلين وماأسماه بالفصل الناقص . وقد اعتمد فى بناء الفصل الأول اعتمادا أساسيا على أجزاء متفرقة من مسرحية (تاجر البندقية

(The Merchant of Venice) التى نظمها الشاعر الإنجليزى العظيم وليم شكسبير فى أواخر القرن السادس عشر الميلادى . ويحتوى هذا الفصل على مشهدين كبيرين ، كما جاء بمشهديه تحت عنوان (شيلوك دائنا مدينا ـ أو الرجل الذى خلق هتلر) .

وتحكى قصة المسرحية حكاية اليهودى المرابى (شيلـــوك) الذى يديـــن (أنطونيو) أحد تجار البندقية بمبلغ ثلاثة آلاف دينار ، كان (أنطونيو) قد اقترضه ـ لمدة ثلاثة أشهر ـ من أجل صديقه النبية (باسانيو) الذى يود الزواج من محبوبته (بورشيا) . ولما كان الضامن (أنطونيو) معروفا بين تجار البندقيـة وعند (شيلوك) بالذات بثروته وممتلكاته وسفنه التجارية التى تملأ البحار ، فقد أقرضه (شيلوك) المبلغ المطلوب شريطة أن يحق له أن يقتطع بنفسه رطلا من اللحم من حول قلب (أنطونيو) إذا تأخر عن سداد الدين فى الموعد المضروب . ويصر (شيلوك) على هذا الشرط ، وهو يخفى رغبة دفينة فى القضاء على (أنطونيو) ، ويزعم له أنه لم يشترط هذا الشرط إلا على سبيل التفكه والدعاية البريئة . وقد كانت دواعى حقد (شيلوك) ، (أنطونيـو) أنه مسيحى كافر ، وأنه يقرض الآخرين المال لا ربا ، فينخفض سعر الفائدة فى البلاد !

ولما كان (أنطونيو) على يقين من قدرته على سداد الدين ، بل من سداده قبل الموعد المحدد ، فإنه يقبل هذا الشرط العجيب . ومما حمله على قبول هذا الشرط ظنه أن اليهودى ربما يغدو يوما مسيحيا عطوفا ، كما يحمله على ذلك دافع قوى آخر هو رغبته الصادقة فى أن يظفر (باسانيو) بالزواج من محبوبته الجميلة (بورشيا) . ولم يكن (باسانيو) ـ وبالرغم من حاجته إلى المال ـ أنانيا ، فقد أخذ يحذر صديقه المخلص من شطط هذا المرابى فى تنفيذ شرطه ، إذا لم يتم السداد .

ويشيع فى المدينة أبن مراكب (أنطونيو) قد غرقت كلها فى البحار (وهنا أول خيــوط العقدة) ولم يبق له منها شئ . ويبتهج (شيلوك) لهذا النبأ

بالطبع ، ويشاركه صديقه اليهودى اللئيم (طوبال) بهجته . ويصرّ (شيلوك) على اقتطاع رطل اللحم شفاء للغليل .

وفى المشهد الثانى من هــذا الفصل (مشهد المحاكمة) يزداد عناد (شيلوك) وإصراره على تنفيذ شرطه ، فقد فات مدعـد الســداد . ويبـدى (باسانيو) استعداده للتصرف فى الدين وسداده أضعافا إنقاذا لصديقه الوفى . ولكن (شيلوك) يؤثر اقتطاع رطل من لحم (أنطونيو) على عشرين ضعفا للمبلغ الذى أقرضه إياه . وهنا يفتضح أمر (شيلوك) ومراميه الدفينة . وتحتال (بورشيا) للأمر ، فتبدو فى مشهد المحاكمة فى زى محام ، ويطول الجدال وتشتد المساومة بينها وبين (شيولك) الذى يتشبق بنص العقد المبرم بينه وبين مدينه . ويسترحمه الدوق دون جدوى . ولكن (بورشيا) تفتح - فى مرافعتها الطريفة ومساوماتها الماهرة - ثغرة فى نص العقد ، فتقابل العنف بالدهاء : فتطلب إلى (شيلوك) - بنص قانون البندقية الذى يريد الاحتكام إليه - أن يستحضر على نفقته جراحا ، حتى يوقف ما ينزف من دماء عند اقتطاع رطل اللحم المطلوب ، كى لاتتعرض حياة خصمه للخطر . فالوثيقة لاتمنحه حقا فى استنزاف قطرة واحدة من دم خصمه ، وإلا قضى قانون البندقية بمصادرة أملاكه كلها ، وهنا يظهر (طوبال) فى هيئة الصديق الناصح ، فيطلب إلى (شيلوك) التراجع عن عناده . ولايرى (شيلوك) أمامه إلا أن يطلب تسعة أمثال المبلغ . وترفض (بورشيا) ذلك ، فالعدالة تقضى بألا ينال شيئا غير مااشترطه بنفسه من جزاء . وتطلب هى إليه أن يهمّ اقتطاع رطل اللحم بلا إراقة دم لاحق له فيه ، بل شريطة أن يكون رطلا واحدا بالضبط ، لا زيادة عليه ولانقصان منه ، وإلا صودرت أمواله لصالح البلدة .

هكذا تتعقد المسألة ويخيب أمل (شيلوك) فى الخلاص من (أنطونيو) ، ولايجد له حيلة إلا أن يطلب أصل الدين فحسب ، وترفض (بورشــيا) ، لأن (شيلوك) قد رفض ذلك علانية أمام المحكمة عدة مرات . ويضطر (شيلوك) - وقلبه مفعم بالحسرة والغل - إلى التنازل عن المبلغ . ولكنه يفاجأ بأن الحكم لم ينته بعد ، وأن تنازله لايكفى ؛ ذلك أن قانون البندقية يقضى لكل مراطن تدبر

ضده محاولة اغتيال من قبل أجنبى ، بأن يحصل على نصف ممتلكاته وأن تحصل الحكومة على النصف الآخر . ولما كان (شيلوك) واقعا تحت طائلة هذا القانون ، فليس أمامه إلا أن يلتمس رحمة الدوق الذى خول له قانون البندقية التصرف فى حياته نتيجة مخادعته . ويأمر الحضور بشنق (شيلوك) خلاصا منه ، بيد أن (أنطونيو) ـ يوازع من نبله وخلقه ـ يضرع إلى سمو الدوق راجيا نبالته أن يدع لليهودى نصف أمواله وممتلكاته ، أما النصف الآخر الذى هو من نصيبه ، فقد وعد بتسليمه كاملا ـ بعد وفاة اليهودى ـ إلى (لورنزو) الذى هرب مـــــع (جيسيكا) ابنة هذا اليهودى وتزوجها .

ويذعن الجميع لمطلب (أنطونيو) ، ويشعر (شيلوك) بذنبه ، وبأنه يتعذب بكرم خلــق (أنطونيو) وهيئة المحكمة .

ولما كانت (بورشيا) قد احتالت للأمر خفية ، وبدت فى هيئة محام دون أن يعلم (أنطونيو) و(باسانيو) ، فإنها تكشف عن شخصيتها الحقيقية سعيدة بنجاة (أنطونيو) والعيش مع (باسانيو) ، ففى ذلك كل الهناء والأمل .

ويختتم الكاتب هذا المشهد والفصل كله بصوت المنادى يعلن مفاجأة سارة مدهشة ؛ فقد وصلت سفن (أنطونيو) سالمة وعليها بضائعه لم تصب بسوء ولم يغرق منها شئ .

أما الفصل الثانى ، وقد جعله الكاتب تحت عنوان (شيلو دائنا مدينا ـ أو عندما يسكر النبى دانيال) ، ففيه يتغير الزمان والمكان ، كما تتغير هيئات الشخصيات ولكن لاتتغير جواهرها . فمسرح الأحداث ـ كما يشير المؤلف ـ يقع فى أرض عربية محتلة ، ويعنى بها فلسطين حيث نفر قليل من اليهود الأوروبيين الوافدين حديثا ، انفصلوا مؤقتا عن كتيبتهم كى يمارسوا بطولاتهم الخاصة .

أما زمن الأحداث ، فيمكن ـ كما يشير المؤلف أيضا ـ أن نتصوره يوما من أواخر شهر يونيه (حزيران) عام ١٩٤٩

ويريد المؤلف بذلك أن يؤكد فكرة جوهرية ، هى أن شهوة اقتطاع (رطل اللحم) مازالت باقية فى آل (شيلوك) الجدد ، مهما تجددت الأزمنة ، وتغيرت الأمكنة ، واختلفت ظواهر الشخصيات . فـ (شيلوك) فى الفصل الأول هو نفسه الضابط الدموى (دانيال) فى الفصل الثانى . وكذلك شخوص الضحية ، فـ (أنطونيو) هو نفسه (مسعود) الشاب العربى الذى شوهت الحرب وجهه . و(باسانيو) هو نفسه (عبد الحميد) الثائر على الظلم والانتهازية . و(جيسيكا) ابنة (شيلوك) الهاربة بأمواله ، هى نفسها (روث) المتمردة على بطش أبيها (دانيال) السفاح .. وهكذا .

ويبدو الخيط المضمونى - لا الموضوعى - الذى ربط هذين الفصلين فى ضوء شهوة الانتقام عند كل من (شيلوك) فى الفصل الأول وأحد أحفاده الضابط (دانيال) فى الفصل الثانى . فلدى (دانيال) شراهة إلى القتل والدم . ويعرض الكاتب هذه الفكرة بحكاية بسيطة ، فقد عثر (إيزاك) - وهو صول إسرائيلى خبيث محب للخمر - على وثيقة سرية مع فدائى عربى ، ويعتقد (دانيال) أن الوثيقة تحوى شيئا خطيرا . وهو لا يعرف من العربية شيئا يسعفه بحل شفرة هذه الوثيقة . ولايجد بين الجنود الإسرائيليين من يقدر على ذلك ، فهم غرباء جاءوا - أو جئ بهم - من كل مكان ، ويتحرق دانيال لمعرفة ما تحويه الوثيقة ، وهو لايثق بمن فى أسره من العرب ، ولكنه يضطر إلى ذلك . فيستحضر له جنديه الوغد (زاجورتسكى) أحد الأسرى المحتجزين ليفض له أسرار الوثيقة ، وكان رجلا عربيا مسنا لايعرف القراءة ، ولايصدق (دانيال) ذلك ، فيحاوره ويداوره ويهدده بالقتل ، ثم يفعل فعلته ، ويطلق عليه الرصاص . ويأتونه بشاب آخر هو (مسعود) ، فيلقى مصير الشيخ . وهكذا يسلك (دانيال) مع كل من أتوا بهم إليه ، ولايهتدى إلى فحوى الوثيقة .

وتقتحم (روث) ابنة (دانيال) المكان ، لتخبره قرار رحيلها عن إسرائيل . وهى تبدو متعاطفة مع العرب ، مدافعة عن الحق وعن الانسان المستضعف أينما كان . ويعجز أبوها عن أن يثنيها عما انتوت . فتوغر - بذلك - صدره ، فيوجه إليها تهمة عداء السامية . بل يشتط فى قوته ، فيأمر جنديه (زاجورتسكى)

بقتلها ، وقد زينت له نفسه أن ينشر على العالم نبأ قتلها على أنها ضحية لهمجية العرب .

ويريد المؤلف أن يفضح تعصب (دانيال) لجنسه ولدمه اليهودى ، فيجعله يكشف عن سر (روث) ؛ فهى ليست ـ فى الواقع ـ ابنته ، فقد تزوج أمها بعد وفاة أبيها فى الحرب العالمية الثانية ، واعتنقت الزوجة وابنتها الديانة اليهودية ، ولكن الدم المسيحى ـ فيما يكشف (دانيال) عن كراهيته السوداء للأديان الأخرى ـ يجرى فى شرايينها !

ويستمر إلحاح (دانيال) على السؤال عن مضمون الوثيقة السرية ، وتستمر اللعبة الدموية ، فيسوق إليه جنوده ثلاثة أشخاص واحدا بعد الآخر ، هم الصبى (غسان) الذى يقرأ ما فى الوثيقة هاتفا . ولايعى (دانيال) أنه يقرأ ما فى الوثيقة حقا ، فيقتله ؛ لأن ماسمعه منه هتاف بحياة فلسطين وسقوط إسرائيل .

أما الشخصية الثانية ، فهى (أمينة) التى لاتعرف القراءة وزوجها (عبد الحميد) الذى يرفض قراءة الوثيقة فى تحدّ وشجاعة . ولكنه يستجيب لذلك شريطة أن يطلق (دانيال) سراح زوجته . ويوصى (دانيال) جنوده بالزوجة بعد رحيلها شرا ، فيقتلونها ، كما يقتل الزوج ؛ لأنه صرح بفحوى الوثيقة .

ولايزال (دانيال) يتحرق لقراءة الوثيقة اللغز ، حتى يؤتى له بمترجم المخابرات (كوهين) ، فيفاجئه وجنوده الحمقى بأن الوثيقة لاتحمل أى معنى سرى ، بل هى عبارات هتافية مكررة : " فلتحى فلسطين ، ولتسقط إسرائيل " !!

وقد لجأ الكاتب إلى حيلة فنية جديدة ، حيث جعل الصول (زاجورتسكى) يدعو الجميع لفض الجدل فيما فاجأهم به (كوهين) ، والانبطاح أرضا ، إثر توالى أصوات الانفجارات . ويسود ظلام دامس مخلوط بموسيقى حزينة ، يعدل خلاله المنظر ، ثم ترفع ستارة الفصل الثالث دون استراحة .

هكذا يتضح أن الكاتب قد كسر قاعدة عتيقة من قواعد المسرح الكلاسيكى ،

وهى وحدة المكان والحدث والشخصيات (التى تتطور عادة من فصل إلى آخر) ، ليبنى عمله ـ بفصليه السابقين ـ على أساس (وحدة الفكرة) ، وإن تعددت وجوهها ، ولذلك يبدو عمله وكأنه مسرحيتان فى مسرحية واحدة .

وإذا كان (شيلوك) قد بدا فى الفصل الأول دائنا مدينا ، وفى الفصل الثانى (فى صورة دانيال) دائنا دائنا ، فقد جاء عنوان الفصل الثالث متسائلا : " مدين أم دائن ؟ " . ويعنى ذلك أن ختام الرواية معقود بإرادتنا : أن نكون مدينين ؛ فتقتطع من أجسامنا أرطال من اللحم وتمارس ضدنا اللعبة الدموية ، أو أن نكون دائنين ، فتعلوا أيدينا وتحفظ كرامتنا . وهذا هو محور البنية الأيديولوجية للنص .

إنه ـ إذا ـ صراع القوة والضعف ، صراع المستضعف (بكسر العين) والمستضعف (بفتحها) ، فأى الطرفين تختار ؟

من هنا يرشد الكاتب مخرج المسرحية إلى أن يجعل لقعة الضوء تتحول تدريجيا بمصاحبة الموسيقى إلى علامة استفهام ضخمة ، تنعكس على ثلث الستارة الأخير ، بينما يبدو على الثلث الأول رسم (لشيلوك) الذليل ، والثلث الثانى صورة لـ (دانيال) الدموى ، تذكرة وتوجيها لاختيار المصير !

ولعل انتفاضة الحجارة هى البشارة التى يمكننا أن نجعلها أول خيوط الفصل الثالث الناقص . وكان طريفا أن يلمح الدكتور حمادة إلى هذه الفكرة على ظهر غلاف المسرحية ، من خلال قصيدته الدرامية (نشيد الحجارة) ، والتى جعلها ـ كما ذكر هو نفسه ـ (من الفصل الثالث) . وجعل بعض مقاطعها تأكيدا للبنية الأيديولوجية الكلية فى المسرحية وتلخيصا لأفكارها الجزئية :

" إن فجر الضعفاء ،
لبعيد "
، " إن فجر الثائرين ،

بقريب "

، " إنما العاجز من لايستبد " .

(ثانياً) تحليل النص

١ ـ رطل اللحم وتوظيف النص الشكسبيرى

لاشك أن أول مايستوقفنا فى هذه المسرحية هو توظيف النص الشكسبيرى فى عرض صورة الماضى الذى يمثل البنية التاريخية للماضى الأليم ، فقد كانت شرور اليهود مألوفة لجمهور شكسبير . وإذا كان هذا التوظيف قد جاء من نص مسرحى عالمى ، فإنه نوع من حوار الثقافات الذى يصور وحدة فكرية واحدة ، مهما اختلفت الأجناس والمصائر ، ومهما اختلفت الأزمنة والأمكنة . إن توظيف النص الشكسبيرى ـ وهو هنا بمثابة الشاهد التاريخى ـ أتاح فرصة لعرض صورة اليهود من منظور آخر غير عربى . وإذا كان صوت القانون والعدالة لم يغب فى (تاجر البندقية) أو الفصل الأول من (رطل اللحم) إذا اقتصّت رغبة (شيلوك) الدموية فى اقتطاع رطل اللحم من جذورها ، فإننا نفتقد العدالة والقانون فى الفصل الثانى من مسرحيتنا . ومن هنا كان عنوان الفصل الأول منها (شيلوك دائنا مدينا) ، بينما جاء الفصل الثانى ـ كما ذكرنا ـ تحت عنوان (شيلوك دائنا دائنا .. أو عندما يسكر النبى دانيال) . وسكر النبى (دانيال) رمز لغيبة العدالة والقانون .

وإذا كان الدكتور حمادة قد بنى فصله الأول على ترجمة أجزاء متفرقة منتقاة من نص شكسبير ، فقد اقتضته الضرورة الفنية أن يترجم تلك الأجزاء ويربطها ببعضها فى إطار متوحد من الزمان والمكان والموضوع ، حتى يمكنها أن تكوّن وحدة عضوية ذات تأثير واحد (٢) . ومن هنا كان صنيع الدكتور حمادة أقرب إلى باب إعادة البناء reconstruction للمتن الشكسبيرى . وهو يختلف عن الاقتباس فى أن المقتبس يلتزم عادة بالجانب اللفظى من الأجزاء المقتبسة التزاما حرفيا ، بينما تصرف الكاتب هنا كثيرا فيما انتقاه من النص الأصلى بالإضافة والتعديل فى الصياغة الشكلية واللغوية . وأضرب الآن أمثلة على ذلك : ـ

(أ) تتعرض بعض المشاهد فى (تاجر البندقية) للاختزال فـى (رطل اللحم) . وتختلف درجة الاختزال تبعا لما يقدمه للموضوع من خيوط جديدة . ومثال ذلك ما فعله الدكتور حمادة بالمشهد الأول من الفصل الأول من (تاجر البندقية) ، فقد حذف حذفا كاملا حوارا جرى بين (أنطونيـو) وصديقيـه : (ساليريو) و(سولانيو) حول خوف (أنطونيو) وقلقه على سفنه . وعنى الدكتور حمادة من هذا المشهد بما يقدم الخيط الأول لأحداث المسرحيـة ؛ إذ يطلـب (باسانيو) من صديقه (أنطونيو) مبلغا من المال ، يكفيه للزواج من فتاة (بالمونت) الجميلة (بورشيا) .

(ب) بل قد يحذف أحد المشاهد برمته ؛ كالمشهد الثانى من (تاجر البندقية) ، وهو حوار بين (بورشيا) ووصيفتها (نيريسا) . وذلك لضرورة فنية اقتضتها الحبكة المسرحية فى (رطل اللحم) ، كما اقتضتها وحدة الموضوع .

(جـ) أما تنظيم المشاهد وترتيبها بين العملين ، فليس منتظما ، فالمشهد الأول من (رطل اللحم) مثلا ، هو المشهد الثالث والأخير من الفصـل الأول فى (تاجر البندقية) .

(د) ومن صور الاختزال دفعاً للإطالة وإن كان المختزل ذا قيمة درامية وتشويقية كبرى ، ما نجده فيما يفعله الدكتور حمادة بالمشهد الثانى من الفصل الثانى من (تاجر البندقية) ؛ فهو بين (لونسلو) خادم (شيلوك) وأبيـه (جوبو) الشيخ . وقد خفى عن (جوبو) أن ذلك ولده ، فهو يدخل إلى المسرح سائلا عن ولده ، ولم يكن قد رآه من زمن ، ويدور بينهما حوار قوانه المفارقة الساخرة ، يبدو فيه لونسلو) مهرجا ظريفا ، وقد عزم أن يولى الأدبار ويترك خدمة اليهودى .

أما فى (رطل اللحم) ، فقد حذف الكاتب مفارقة جهل أحدهما بالآخر ، واكتفى بمضمون الحوار بينهما عن رغبة (لونسلو) فى الهرب .

(هـ) ومن صور التعديلات والمغايرات كذلك أن مؤلف (رطل اللحم) كثيرا ما

يزيد على النص الشكسبيرى عبارات وجملا ليست فيه ، ولا سيما العبارات التى تظهر (أنطونيو) فى صورة إنسانية مثلى ، صورة من يسعد بالتضحية فى سبيل صديقه ، أو عبارات أخرى على النقيض من ذلك وهى التى تدل على خبث (شيلوك) وقسوته وحقده على أنداده ..

ولنمثل للتعديل : بالحذف والزيادة ، بالقطعة الحوارية التالية بين (باسانيو) و(شيلوك) (ونحن نعتمد فى هذه المقارنه على أحدث ترجمات " تاجر البندقية " إلى العربية وأدقها فى نظرى . وهى ترجمة شعرية بديعة للدكتور محمد عنانى) :

تاجر البندقية (ص ٦٤) :

باسانيو :

(صائحا بحدة) هل تسمعنى ياشيلوك ؟

شيلوك :

كنت أراجع بعض حساباتى .. وإذا صدقت ذاكرتى
لا أعتقد بأن لدى المبلغ كله ..
لا .. ليس ثلاثة آلاف .. لكن لاتقلق !
فسأحصل من (توبال) عليه .. فهو العبرانى الموسر
كم عدد شهور القرض ؟
(يلتفت إلى أنطونيو لأول مرة)
فلتهنأ بالصحة يا (أنطونيو)
كنا فى ذكرك من لحظة !

رطل اللحم (ص ٣٨) :

باسانيو :

(داخلا مع أنطونيو) ماذا تقول لنفسك ياشيلوك ؟

شيلوك :

لاشئ .. أحصى مالدى من مال فى الوقت الحاضر . وأعتقد أنى قادر على تقديم الثلاثة آلاف دينار (يشير أنطونيو محييا ، فينافقه

شيلوك) . أهلا .. أهلا .. طاب وقتك ياسيدى أنطونيو .. ياعظيم .. لقد كنا نتكلم عنك .. وكنت أعبر للسيد باسانيو عن حبى الزائد لك .

وبعيد عن الاختلافات الأسلوبية المتوقعة بين الترجمتين (مثل : ماذا تقول لنفسك .. الخ ، فى مقابل : أتسمعنى ؟) وعن الفروق الجمالية بين ترجمة نثرية وأخرى شعرية ، أو بين ترجمة فنية بالمعنى وترجمة لغوية باللفظ والمعنى ، فإن الذى يعنينا هنا هو إبراز الزيادات الدالة التى أضفاها الدكتور حمادة على نص شكسبير ، ليفضح ما فى شخصية (شيلوك) من دهاء واحتيال (وراجع العبارات الأخيرة من كلام شيلوك فى رطل اللحم والتى خلا منها نص شكسبير) .

وأود الآن أن أشير إلى مسألة مهمة ، وهى أن الدكتور حمادة قد حذف من النص الشكسبيرى أشياء كان يمكنه أن يستبقيها فى نصه ويفيد منها فى مغزى المسرحية ؛ فقد كان يمكنه - مثلا - أن يستبقى مقولة الدوق ، لأنها تخدم مغزى المسرحية وفكرتها الجوهرية . يقول الدوق (فى ترجمة دكتور عنانى ص ١٥٩) :

الدوق :

إنى يا (أنطونيو) آسف لك !
فالخصم أمامك ذو قلب كالصخر
لايعرف معنى الانسانية والشفقة
خاو منها خال حتى من ذرة رحمة !

بينما يكتفى الدكتور حمادة من هذا الكلام بقول الدوق (فى نصه ص ٦٦) :
الدوق : وأنا آسف لما أصابك أيها التاجر النبيل .. إنك تواجه خصما قد قدّ قلبة من الصخر .

٢ ـ بنية النص وطبيعة الحبكة

ويدعونا بناء الكاتب مسرحيته على النحو الذى عرضناه آنفا إلى تحديد نمط الحبكة ، ونحن نميل إلى اعتبارها حبكة بسيطة فى كلا الفصلين ، لا حبكة مزدوجة . وإن كانت فى الفصل الأول أميل إلى ما أسماه دكتور محمد عنانى بـ (الحبكة المضفرة) (٣) . فليس فى كلا الفصلين إلا حدث رئيسى واحد ، وماكان من أحداث جزئية فهى متفرقة عن الحدث الرئيسى ، وليست موازية له . فإذا كان الفصل الأول يبدو ظاهريا متضمنا لحدثين هما خطبة (بورشيا) وسداد دين (أنطونيو) ، فالواقع أن الحدث الأول لاينفصل عن الحدث الثانى ، بل أنه هو الذى يؤدى إليه ؛ ذلك أن (باسانيو) ـ باقتراض المال للزواج من (بورشيا) ـ قد أوقع (أنطونيو) فى شراك (شيلوك) . فكلا الحدثين مضفر فى حبكة واحدة من الداخل ، وهما ينتهيان معا إلى نقطة واحدة هى التى بدأت بها المسرحية ، أى رغبة (باسانيو) فى الزواج من (بورشيا) (٤) .

أما الفصل الثانى ، فالحبكة فيه بسيطة ، وأدنى من أن تكون مضفرة ، وليس رحيل (روث وتمردها على أحلام أبيها الشيطان إلا رد فعل سلبى لممارساته الوحشية ضد العرب . وكم كنت أود (تضفير) الحبكة أو تعقيدها فى هذا الفصل الثانى ليكون تصعيدا دراميا عميقا لمضمون الفصل الأول :

٣ ـ استراتيجية التشخيص

لاشك أن عملية خلق الشخصيات الدرامية عملية إبداعية معقدة ؛ فهى تحتاج إلى موهبة وخبرة وثقافة واسعة ووعى دقيق بخفايا الشخصية وما يمكن أن تسلكه أو يصدر عنها فى كل حال ، وإذا كان الفن المسرحى تمركز حول الصراع Centering upon Conflict ، فإن النص المسرحى لا يجدى معه التشخيص من الخارج ، بل لابد أن يكتشف الكاتب أبعاد الشخصية المختلفة . فالعقدة مرتبطة بالشخصيات ومتعلقة بها ، ولاينبغى أن يعلّق الكاتب شخصياته فى عقدته . ولم تغب هذه الأمور عن بنية (رطل اللحم) ؛ فتطوز الأحداث إلى العقدة يصنعه

سلوك الشخصيات وتصرفاتها تجاه بعضها البعض . ويأخذ ذلك هنا صورة أساسية هي صورة الشد والجذب بين الشخصيات المحورية الثلاث : شيلوك فى ناحية ، وأنطونيو وباسانيو فى ناحية أخرى (فى الفصل الأول) ، ودانيال ومساعده زاجورتسكى فى ناحية وعبد الحميد زوج أمينة ورفاقه فى ناحية أخرى (فى الفصل الثانى) .

هذا الشد والجذب : فعلا وقولا ، أو بلغة الدراما الصراع ، هو الذى يحرك الأحداث ويحدد علاقاتها فيما بينها . ويرتبط هذا الصراع بأهم مقولات استراتيجية التشخيص الدرامى ، وهى (مقولة التغيير) ، بمعنى تغير الشخصية وتطورها مع الأحداث ، حتى وإن بدا ذلك من الشخصية تطورا مفتعلا ، فهو دال على سلوكها كذلك . وهو مانجده هنا فى مهادنات (دانيال) تارة وتهديداته تارة أخرى ، كما نجده فى بشاشة (شيلوك) للانتقام صراحة تارة ، وإخفاء حقده الأسود على غير بنى جنسه تارة أخرى .

وللشخصية أبعاد ثلاثة هى : البعد الفسيولوجى ، والبعد السوسيولوجى ، والبعد السيكولوجى . ولعل أهم هذه الأبعاد التى ارتكز عليها الدكتور حمادة فى رسم شخصياته هو البعد السيكولوجى الذى يعرّى الشخصية من الداخل ، وإن كان ذلك فى الفصل الأول ، لاسيما مع (شيلوك) ، أظهر منه فى الفصل الثانى . وقد أفرز ذلك ـ مع (شيلوك) مثلا ـ وفرة من المفردات التى تدور حول الحقول الدلالية الفرعية للانفعالات والأحاسيس والمشاعر والدوافع والسمات الشخصية . وكثيرا ما كان يدع الكاتب (شيلوك) ليحادث نفسه . وهو شكل من أشكال التشخيص الثانوى ، هو التشخيص بالمونولوج . ولهذا الشكل استراتيجية عمد إليها الكاتب عمدا ، فالتشخيص بالمونولوج يفصح عن دخيلة نفس الشخصية وكأنها تعرى نفسها دون تدخل الكاتب ، وتكشف عن مشاعرها الباطنية وسلوكياتها ومكنوناتها تجاه الآخرين . وكثيرا ما كانت حوارات (شيلوك) الداخلية مدارها شعوره نحو (أنطونيو) : رمز ديانة أخرى وشعب آخر ، لايتوانى (شيلوك) اللعين أن يكيد لهما فى السر والعلن !

٤ ـ اللغة والشخصية

لاشك أن عنصر اللغة الفنية من أهم العناصر الدرامية المكونة للمسرح ، بل ربما كان أهمها ؛ إذ يتم توظيف النص الأدبى المسرحى باعتباره البنية الثابتة أو البنية العميقة deep Structune للعرض .

والتشخيص بالكلام ، أى كلام الشخصية وصوتها وطريقة أدائها وذكائها أو بلادتها من كلاتها ، ووصف مشاعرها ، هو أهم عناصر استراتيجية التشخيص الثانوى . ولو أضفنا إلى ذلك العنصر لغة الحوار الداخلى Monologue لرأينا أن عملية إنتاج نص (رطل اللحم) قد اعتمدت على عناصر التشخيص الثانوى أكثر من اعتمادها على عناصره الأساسية المألوفة ، كالتشخيص بالفعل والتشخيص بالفكر . ونحترز هنا بالقول بأن التشخيص بالفعل كان أكثر وضوحا مع بعض شخصيات الفصل الثانى ، لاسيما (دانيال) ومساعديه . وإذا عددنا ما وقر فى ذهن (دانيال) وجنوده نحو الفدائيين والعرب الفلسطنيين ، لاسيما نظرتهم إلى الحياة والوطن ، وما وقر فى ذهنه ـ جهلا ـ عن تصفيتهم بالبطش والإذلال ، إذا عددنا ذلك نوعا من التشخيص بالفكر ، كان نص (رطل اللحم) قسمة بين عناصر التشخيص الثانوى فى الفصل الأول وعناصر التشخيص الرئيسى فى الفصل الثانى . ويصبح من المتوقع ـ بناء على النتيجة التى انتهى إليها هذان الفصلان ـ أن تكون عناصر التشخيص الرئيسى بالفعل والفكر معاً هى المهيمنة فى الفصل الثالث الناقص .

ونود الآن أن نعود إلى وسيلة التشخيص بكلام الشخصية . وهى ـ فى نظرى ـ أهم وسائل التشخيص وأقواها إثراء للبنية الدرامية فى هذا النص .

وإذا كان الصراع في الفصل الأول قد بدا فى جوهره فى صورة معنوية ، أى فى صورة كشف سلسلة من الحالات النفسية والسلوكية مسئولة عن الفعل أو صادرة عنه ، فقد جمع الفصل الثانى ـ إلى جانب الصورة المعنوية ـ صورة أخرى مادية ، ونعنى بها فعل القتل والتعذيب .

وإذا كان الفعل فى الفصل الأول أقرب إلى الفصل الذاتى ، باعتباره فى أساسه

وصفا لسلوك (شيلوك) المعنوى تجاه الآخرين وسلوك الآخرين ـ بالتالى ـ تجاهه ، فإن الفعل فى الفصل الثانى أقرب إلى الفعل الموضوعى ، باعتباره ـ فى أساسه ـ ممارسات بدنية من قبل (دانيال) وجنوده ضد الآخرين .

من هنا كان حوار الشخصيات فى الفصل الأول أميل نسبيا إلى معنى الفعل ، بينما كان أميل إلى الفعل الموضوعى فى الفصل الثانى . وهذا كله يبرر شاعرية الحوار وتكثيفه فى الفصل الأول ، ومباشرته ووضوحه الشديد فى الفصل الثانى .

ولو تأملنا النص الذى بين أيدينا ، لرأينا أن مهارة الكاتب فى استنطاق شخصياته لم تكن وقفا على الشخصيات المحورية التى تصنع العقدة وتجسد الصراع ؛ فقد حظيت شخصيات ثانوية ـ بالمعيار السابق ـ بعناية فائقة من الكاتب . ومثال ذلك شخصية (لونسلو) ـ خادم (شيلوك) ـ ووالده (جوبو) . فقد بدا (لونسلو) فى صورة مهرج المسرحية ، فخلق جوا مرحا ، يجدد نشاط المشاهد أو القارئ من ناحية ، ويتيح ـ من ناحية أخرى ـ فرصة عرض شخصية (شيلوك) التى يزدريها ، فيكثر السخرية بها والتهكم عليها ويكيل لها اللعنات والشتائم . يقول (لونسلو) إلى أبيه (جوبو) الذى همّ بإهداء (شيلوك) هدية :

" قدم له حبل المشنقة بدلا من الهدية .. وقدم له طاعونا وكساحا وسلا رثويا .. لقد أماتنى جوعا وإهانة ابن العقربة هذا ،حتى ليمكنك أن تعد ضلوعى بأصابعك " (٥) .

ويبدو أن السيد (جوبو) العجوز كان خفيف الظل كذلك ، بل ربما كانت خفة ظل (لونسلو) امتدادا لخفة ظل والده . يرد (جوبو) على كلام ابنه السابق بقوله :

" واحسرتى يابنى لونسلو .. ضلوعك بارزة وكأنها أرجل الكرسى " (٦) .
ويبدو (لونسلو) فى حالات أخرى منفلتا يهزأ حتى بنفسه ، يقول ـ وقد

ودّ لو نجا من (شيلوك) والتحق بخدمة السيد (باسانيو) ـ : " وإذا لم يقدر لى خدمة هذا السيد ، فإنى سأضطر إلى أن أهيم على وجهى فى بلاد الله الواسعة كجحش بلا صاحب " (٧) .

وتتفجر سخريته باستخدام اللغة استخداما خاصا ، قوامه التناقض والمفارقة فى صياغة الجملة ، أو تكرار كلمة فى غير موضعها وفى غير مايسمح النظام النحوى للغة . وهى صورة معروفة من صور التلاعب اللفظى . ولنتأمل ذلك فى المقطع الحوارى التالى بين (جيسيكا) و(لونسلو) :

جيسيكا :

(فى رقة) لونسلو .. هل سلمت رسالتى إلى حبيبى لورنزو ؟

لونسلو :

(مرحاً ، بينما الأب جوبو يتطلع إليها فى اشتهاء) أوه .. جيسيكا .. ياحسة العسل المشبع بعصير الباذنجان .. أجل سلمته إياها .

جيسيكا :

هل قرأها ؟

لونسلو :

أجل ياجيسيكا قرأ إياها (يتراقص)

جيسيكا :

هل فهمها ؟

لونسلو :

أجل ياجيسيكا فهم إياها ..

جيسيكا :

هل سيأتى ؟

لونسلو :

أجل ياجيسيكا سيأتى .. إياها (٨) .

ويجب أن نأخذ فى الحسبان أثر هذه الإرشادات المسرحية (فى رقة) و(يتطلع إليها باشتهاء) فى رسم التقابل الحاد بين كلام (جيسيكا) الرقيق

المنضبط من ناحية وكلام (لونسلو) الساخر المنفلت ونظرة والده العجوز إلى محدثته فى اشتهاء من ناحية أخرى .

وقد استخدم الكاتب حيلة أدائية أخرى فى كلام (لونسلو) ، هى التقليد أو (المحاكاة التهكمية) . وهى ـ بالطبع ـ منصرفة إلى المخدوم المذموم (شيلوك) . يقول (لونسلو) ساخرا بجشع (شيلوك) :

" لقد ضقت بقوله لك زبون (يقلد شيلوك) : " ألديك ماترهنه كى أخرب بيتك فيما بعد ؟؟ .. أتعرف ماهو سعر الفائدة ؟ " (٩) .

ويسخر فى موضع آخر ببخله وحرصه على المال بالرغم من ثرائه ، قائلا :
" أقسم بشرفى المهان دائما أن ابنة شيلوك المليونير تحتاج إلى صدقة . (إلى أبيه) لقد مرضت جيسيكا ذات مرة ، فأيقظنى أبوها فى عز الليل ، ليقول لى (يقلد صوت شيلوك) : " لونسلو الكسول : أسلق نصف بيضة واحدة هذا الصباح ، لأن جيسيكا مريضة ولم تفطر معى " (١٠) .

وقد ظهرت مع لونسلو حيلة أخرى هى (توظيف السجع) للإضحاك ، كقوله إلى (جيسيكا) ساخرا ، وقد سمحت لنفسها أخيرا أن تهبه فلسا عند رحيله : " فلس ؟؟ يالك من يهودية سخية ، وحلوة وشهية !! " (١١) .

بيد أن هذه الحيلة أكثر ظهورا مع شخصية أخرى ظريفة هى شخصية (لورنزو) عاشق (جيسيكا) . فعندما يدخل إلى المسرح والقناع على وجهه بعد حفلة تنكرية ، تظنه محبوبته شخصا غريبا ، فتطلب إليه أن يبتعد عنها ، فيقول لها : " من المستحيل أن أبتعد عن الساحرة النافرة ، ذات العينين الفاجرتين (يحمحم حولها كالجوعان) ومستحيل أيضا أن أوقف الوقاحة ؛ لأن كل ما فيك يدعونى صراحة ، إلى الوقاحة والبجاحة " (١٢) . وعندما تتعرف إليه (جيسيكا) وتسأله : " أتحبنى حقا يالورنزو ؟؟ " (١٣) يجيبها مستنكرا وهازلا : " أحبك ؟ السماء وقلبى يشهدان على صدق غرامى المبرح ، المقرح ،

وعلى أني قد أتيتك وفيا ، رضيا ، كي آخـــذك بعيـــدا عن أبيـــك ، الديك " (١٤) .

هكذا يصبح السجع حيلة كوميدية . وإذا كانت حيلة السجع مع (لورنزو) تؤدى ـ من ناحية أخرى ـ وظيفة (تنوير التشخيص) ، بمعنى وصف الطبيعة الأساسية فى شخصيته ، فإنها مع (لونسلو) ـ بالإضافة إلى الحيل الأخرى التى أسندها إليه الكاتب ـ ذات وظائف ثلاث : ـ

(أولاها) أثرها فى رسم شخصيته فى ذاته ، باعتبارها من الشخصيات المسرحية ذات المسات الخاصة ، والتى لاتخرج ـ فيما اعتدنا ـ عن سمات شخصية الخادم .

و(ثانيتها) أثرها فى إلقاء الضوء على ملامح صغيرة ودالة فى الوقت نفسه من شخصية (شيلوك) . وهى وسيلة مهمة لوصف شخصية معينة من وجهة نظر الآخرين ، لاسيما إذا كان هذا الوصف ممن هو قريب من شخصية الموصوف .

و(ثالثتها) أن شخصية (لونسلو) قد أضفت على النص ، وتضفى على العرض بالتالى ، بعدا كوميديا يخفف من رتابة الحوار وتكرار الأفكار بـــين (شيلوك) ومحاوريه من أنصاره وأنداده أحيانا . وقد كان للشخصيات الثلاث :(لورنزو) و(لونسلو) و(جوبو) أثر بعيد المدى فى انتماء الفصل الأول من هذا النص إلى التراجيكوميديا Tragicomedy أو الكوميديـــا الـــسوداء Grotesque .

وإذا كانت العصور الكلاسيكية قد حرصت على الحدود الفاصلة بين التراجيديا والكوميديا ، فاليوم تجرى التجارب والمحاولات لصهرها معا فى بوتقة واحدة . ومالدعابة أو الفكاهة السوداء أو الجروتسك ـ كما يقول دكتور توماس أونجفاوى ـ إلا الأسلوب الجديد المستحدث للتراجيديا (١٥) .

وقد كان شكسبير ـ فى ذلك ـ سابقا لعصره ؛ فقد وعى ـ كما تدلنا " تاجر

البندقية " باعتباره االأصل الذى أعيد بناؤه فى الفصل الأول من " رطل اللحم " ـ وعى حقيقة من دقائق حقائق التقنية المسرحية التى يؤكدها النقد والإبداع الدرامى المعاصر ، وهى أنه لاتوجد صراعات تراجيدية مفتوحة ومطلقة ؛ فقد يتوسل فى تعميق هذه الصراعات ذاتها بضحكات وفكاهات قادرة على إرغام المتفرج على الضحك الأسيان .

ولو راجعنا النص الشكسبيرى لرأينا أن الشخصيات الكوميديـــة الثـــلاث (لونسلو) و(جوبو) و(لورنزو) قد فازت بنصيب الأسد من الفصل الثانى من تاجر البندقية .

وجدير بالذكر أن الدكتور حمادة لم يلتزم ـ فى رسم هذه الشخصيات ـ إلا بروحها وسماتها العامة الساخرة التى ظهرت بها فى نص شكسبير ، وسمح لنفسه ـ فى حدود خطة إنتاج النص ـ بشئ غير قليل من حرية استنطاق تلك الشخصيات بلغة هزلية تفوق فى هزلها مانجده فى (تاجر البندقية) . وانظر ـ مثالا لزيادات الكاتب على نص شكسبير ـ قول (جوبو) يعرّف بنفسه :

" أنا اسمى جوبو ، وهذا ولدى الفقير لونسلو .. كنا نسميه زليطع البريطع وهو صغير .. إذ كان كثير الزلطعة والبرطعة " (١٦) .

وإذا كان (شيلوك) الفصل الأول أو (داتيال) الفصل الثانى هما الشخصيتان المحوريتان فى هذا العمل ، فإن إلحاح الكاتب على وصف بخل الأول ونفاقه وانتهازيته وتعصبه لجنسه ، وعلى وصف غطرسة الثانى وعربدته وامتهانه كرامة أصحاب الأرض ، قد وسم حوارهما بالتكرار المثير للسأم فى مواقف غير قليلة .

وربما كان التكرار والإلحاح على الفكرة من الحيل الدرامية المهمة التى يحتال بها الكاتب عن قصد وعمد لاستثارة السأم ومشاعر الكراهية والحنق فى نفس المتلقى أو المشاهد تجاه مثل هذه الشخصيات . بيد أن هذه الحيلة سلاح ذو حدين ؛ فقد

يحقق غايته ، وقد يصرف المتلقى حينا حتى يشده موقف جديد .
وقد نرى ذلك على وجه الخصوص فى مشهد الاقتراض فى الفصل الأول ، ومشاهد إصرار (دانيال) على فك رموز الوثيقة والتعذيب فى الفصل الثانى .

وإذا كان الكاتب قد نجح إلى حد كبير ، يعينه فى ذلك خبرته وحسه الدرامى المرهف - فى تحويل لسان (شيبلوك) وتوجيهه من حال إلى حال ، فإنه لم يحقق ذلك تماما مع (دانيال) الذى ظلت لغته خطابية زاعقة . وكان يمكن الكاتب أن يظهره على الناس فى شئ من دهاء (شيلوك) وحبثه .

لقد توسل الكاتب فى رسم شخصية (شيلوك) من خلال لغته بوسائل مختلفة ، نذكر أهمها فيما يلى : -
(أولا) استخدام اللغة استخداما خاصا ، يكشف عن مقته وهزئه بغريمه (أنطونيو) ، كقوله لنفسه : " آه من هذا الأنطونيو " (١٧) . فأداة التعريف مع المعرَّف تنم عن حقده الدفين وتحينه فرصة الإيذاء .

(ثانيا) تغير نبرة الكلام ، مما يكشف عن نفاقه ودهائه ؛ فبعد أن يوقع (شيلوك) كلا من (أنطوينو) و(باسانيو) فى أحابيله بتوقيع العقد ، يودعهما بقوله : " صحبتك السلامة ياسيدى أنطوينو ، وزواج سعيد ياسيادة النبيل باسانيو " (١٨) فالإضافة إلى الياء فى (ياسيدى أنطونيو) واللغة الرسمية المهيبة فى (ياسيادة النبيل باسانيو) يحملان - فى هذا السياق - معنى السخرية بالرجلين ونجاحه فى خداعهما أكثر مما يحملان معنى الاحترام والتوقير .

ولاشك أن أداء هاتين الكلمتين على خشبة المسرح سوف يقتضى من ممثل شخصية (شيلوك) أن يعض عليهما بالنواجز !

(ثالثا) تسلسل الجمل والعبارات المقتضبة التى تظهر حب (شيلوك) للوضوح التام فى المسائل المالية ؛ فهو يلخص موضوع الحوار الذى جرى بينه وبين (باسانيو) عن القرض وسببه ومدته وضامنه ، بقوله : " ثلاثة آلاف

دينار ، لمدة ثلاثة أشهر ، وأنطونيو هو الضامن ، وستأخذ أنت هذا المبلغ ، لتذهب إلى مدينة بلمونت ، لتتزوج بورشيا . أليسظ هذا هو ملخص الموضوع ياسيد باسانيو " (١٩) .

(رابعا) التنقل بين الأسلوب الخبرى والأسلوب الإنشائى حسبما يقتضى موقف الخطاب . ونجد ذلك فى موقف تشدد (شيلوك) فى اقتطاع رطل اللحم وتشفيه بقوله : " لا .. لا .. لقد أقسمت أن أنال حقى كما نص عليه الصك . أتذكر عندما كنت تدعونى بالكلب ؟؟ فإذا كنت أنا كلبا ، فاصبر على وخز أنيابى !! " (٢٠) . كلانتقال إلى الإنشاء يفضح مكنونات نفسه ، كما يفضح نشوته بموقف المنتصر الذى يتصيد لغريمه هفواته القديمة .

والحق أن الفصل الثانى لم يخل من مهارة الكاتب فى رسم بعض شخصياته من خلال اللغة .. ويلفت النظر هنا بشرة استخدام اللغة على لسان (مسعود) ـ الذى شوهت الحرب وجهه وذهبت بعقله ـ استخداما حاذقا خارق البراعة ؛ حيث تتخلخل العلاقة بين البنية السطحية والبنية العميقة فى كلام (مسعود) ، ويصبح تفكك لغته وفقدانها المعنى أداة خطيرة فى صناعة النص الدرامى ، إذ يعمق الجد بالعبث ، والتراجيديا بالكوميديا ، ويصبح (مسعود) حالة تشهد على عصر فقد معناه واختلطت فيه الأمور .

إن كلام (مسعود) يمارس وظيفته من خلال تصادمه ـ وتقاطعه أحيانا ـ مع كلام (دانيال) ، ومن تصادم الخطابات وتقاطعها يتولد التوتر الذى يعلو وتزداد حدته مع فقدان الأمل فى تلاقى هذه الخطابات حول معنى مفيد . ولنتأمل ذلك : فإذا طلب (دانيال) إلى (مسعود) أن يدلى بأقواله عن الوثيقة السرية وصاحبتها ، قال (مسعود) وهو يضحك ضحكات هستيرية :

" الهم داخل فى عين النحلة .. وهربت به داخل الكهف " (٢١) .

وإذا سأله (دانيال) : هل يعرف القراءة ؟ يرد (مسعود) ـ إكمالا للاسترسال لا إجابة مفيدة عن سؤال ـ : " وأخى هرب أيضا لأنه محشوّ بالقش ..

ولكنه تحول إلى جرادة تزحف فوق عنق الياسمين وتأكل الوريقات البيضاء وتخيف الفراشات .. لا عمل لها غير ذلك .. شجاعة ، أليس كذلك ؟؟ " (٢٢) .

وعندما يسأله (دانيال) : هل ذهبت إلى المدرسة ذات يوم ؟ يرد (مسعود) :

" نعم .. رأيت القمر الأحدب ، وعلى وجهه عفن أسود ، بينما كان يخرج من الشمس المهشمة دم كثير جدا .. تصور !! اغتالوا الضياء كله .. أقسم لك أيها القاضى بكل المقدسات بأنى ركبت العنكبوت ، وصعدت تلاً عالياً ، وجدت عليه بطيخاً وبقرة وفيتنام الجريمة .. كانت أمريكا هناك كالغول تلعب الشطرنج وحدها وقد ربطت فى ذيلها ثعباناً قصيراً .. قزماً " (٢٣) .

هكذا يبدو كلام (مسعود) استرسالاً لا يتعلق بكلام محاوره ولا يدل ـ مع تفسير المستوى الداخلى من كلامه تفسيراً حرفياً ـ على معنى مفيد . فما معنى دخول السهم فى عين النحلة ؟ ومامعنى حشو أخيه بالقش وتحوله إلى جرادة تزحف فوق عنق الياسمين ؟

إن استرسال (مسعود) وغيابه فى الماضى ـ باعتباره أحد ضحاياه ـ يعنى ـ من ناحية أخرى ـ انقطاعه عن الحاضر . وليس فى الحاضر إلا العذاب الذى سيلقاه إن لم يجب (دانيال) ماسأل . ولأن الماضى والحاضر كلاهما عذاب ، فكلاهما فاسد ، ولابد من تغير الحاضر الفاسد من أجل مستقبل أفضل . وإذا كان (مسعود) عاجزاً عن هذا التغيير لظروفه الخاصة ، فإن عجزه هذا هو نفسه الذى يولد فى نفوس المتلقين الرغبة فى التغيير المنشود ، وإلا كان مصيرهم مصيره .

وغنى عن القول أن الكاتب لايريد هنا أن يستعرض مقدرته على محاكاة لغة المخبولين ؛ وإنما أراد أن يخلق بها موقفا دراميا تعمق فيه التراجيديا بالكوميديا ، فقد تضحك من غرابة حديث (مسعود) فى ذات الوقت الذى نحزن أو نبكى عليه فيه لما أصابه بدنيا ونفسيا . وسيصبح حديثه ـ من ناحية أخرى ـ مثيرا قويا للثورة على ما يفعله (دانيال) وجنوده بالأبرياء .

وإذا كان كلام (مسعود) يثير فى نفوسنا الحزن وينتزع منا الضحك فى آن واحد ، فلابد أنه قد أصاب معنى ما ، حتى وإن كان معنى كليا تماما يحتمل التأويل فى وحداته الصغرى . ويساعدنا فى إدراك هذا المعنى الكلى أمران :

(أولهما) المستوى الخارجى للكلام الذى يعلو فيه المتلقى على المسموع بحرفيته ، لينشط فى فهمه وإدراكه من خلال (وحدة الدلالة) فى النص أو العرض بكامله . ففى ضوء (وحدة الدلالة) النصية ، يمكن أن يثير(دخول السهم فى عين النحلة) كعنى التعذيب الوحشى ، كما يمكن أن يثير (تحول أخيه إلى جرادة مخربة مخيفة) معنى نفاذ الصبر والثورة على هذا التعذيب ومقابلة الوحشية بالوحشية مهما يكن فيها أو ينتج عنها من تعدّ على رموز الخير والجمال كالفراشات والياسمين !

(والآخر) أن الغموض الذى نتج عن تفكك البنية العميقة للكلام قد يخفف بجملة أو عدة جمل تعين على الإمساك بالمعنى العام مثل (اغتالوا الضياء كله) ونحوها .

وينبغى الإشارة هنا إلى أن الكاتب قد أفاد إفادة عظيمة ـ فى حديث (مسعود) الأخير ـ من اثنتين من أهم القيم اللغوية الجمالية :

(الأولى) هى القيمة الدلالية الإيحائية للمزاوجات الوصفية ، المكونة من صفة وموصوف يرسمان صورة رمزية موحية ، كالشمس المهشمة ، والقمر الأحدب ، والضياء المغتال ـ وترمز جميعا إلى الخراب والوحشة .

(الثانية) هى القيمة الأسلوبية لعظف المفردات من فصائل دلالية متباينة تباينا شديدا ، مما يتيح لهذه المفردات المتباينات أن تخلق جوا من الكوميديا السوداء أو الجروتسك ، كقوله : " صعدت تلأ عاليا ، وجدت عليه بطيخا وبقرة وفيتنام الجريمة " !

وإذا كان الصراع هو العمود الفقرى للعمل الدرامى ، فإنه يصل إلى ذروته

وصراحته ومباشرته فى بعض الأحيان مع التوتر الشديد فى انفعالات الشخصيات ومواجهاتها الحادة وخصوماتها الفكرية والمذهبية الصريحة . ويتوتر اللغة نتيجة لذلك . ويأخذ التعبير عن هذا التوتر اللغوى صورة (التوليد) ؛ إذ يتحـــول (الحوار) إلى (محاورة) تقصّ فيها زوائد الكلام ؛ وتقرع فيها الحجة بالحجة ، ويدحض الرأى برأى آخر ، ويكون كلام إحدى الشخصيتين المتحاورتين مناظرا لكلام الشخصية الأخرى فى نسقه اللغوى ، أى من حيث وحداته اللغوية ونمطـــه التركيبى .

ولعل من أفضل حالات التوليد الناتجة عن صراع الأفكار وتصاعد التعقيد ، المحاورة التالية بين (شيلوك) و(باسانيو) (وخلفية المحاورة رفض باسانيو الأسباب التى أبداها (شيلوك) لإصراره على اقتطاع رطل اللحم) :

شيلوك :

ليس من الضرورى أن تعجبك إجابتى ياسيد باسانيو ..

باسانيو :

أتعتقد بأن كل إنسان يقتل كل من يكره ؟؟

شيلوك :

وألا تعتقد بأن كل إنسان يحب من صميـــم قلبه أن يقتل كل من يكره ؟؟

باسانيو :

ولكن ليس من الضرورى أن تؤدى كل إساءة إلى مثل تلك الكراهية البشعة ..

شيلوك :

ولكن ليس من الضرورى أن تدع الثعبان يلدغـك مرتـين .. (ويضحك فى خبث) (٢٤) .

والحق أن حالات التوليد فى هذه المسرحية بالرغم من قلتها قد اختيرت أماكنها المناسبة . وربما كان اقتصاد الكاتب فى حالات التوليد اللغوى المباشر راجعا إلى رغبته فى إطلاق العنان لشخصياته تكشف ـ على رسلها ـ عما تعتقده وتؤمن به وتسلكه تجاه الآخرين ، دون أن تواجه دائما بحكم الآخرين عليها حكما صريحا

مباشرا ، ويكتفى بعرض وجهات النظر والسلوك أمام المتلقى أو الجمهور ، ويصبح مدلول الحوارات هو الموضوع الجمالى aesthetic ofject الذى يثير المتلقى ، فيتعاطف مع شخصية أو شخصيات معينة ضد أخرى ، بناء على القيم الأخلاقية والاجتماعية التى يؤمن بها .

وليس معنى عرض صراع الأفكار عرضا مباشرا أن الشخصيات تفكر بدلا من المتلقى أو الجمهور ، ولايدى هذا العرض كذلك إلى خفض درجة الاستجابة ، بل إن ذلك يثير الحماس ويوقظ الوعى ؛ لتقوى الاستجابة بالتعاطف والانتصار لإحدى الشخصتين من خلال دحض الأخرى لآرائها وسلوكياتها دحضا صريحا مباشرا .

ويعتمد الكاتب على استدراج بعض الدوالّ على لسان إحدى شخصياته ، وتلح الشخصية على ذكر دالّ ما فى كلامها . وليس ذلك اعتباطا ؛ فالدال - فى توظيفه دراميا للكشف عن جانب من جوانب الشخصية أو عن أهم جوانبها - يكتسب دلالات ثانوية ؛ فقد كشفت الدراسات السيميوطيقية عن أن دور الدال - فى تمثيله لفصيلة كاملة من الأشياء - لايستنفذ مداه السيميوطيقى . فبالإضافة إلى دلالته الاصطلاحية يكتسب دلالات ثانوية تعرف باسم الدلالات المصاحبة Connotations . فالدلالات المصاحبة - كما يعرفها كير إيلام K. Ilam - هى وظائف دلالية طفيلية ، حيث يصلح الدال - فى علاقة علامية ما - أن يكون أساسا لعلاقة علامية ثانوية ، فالدال " تاج " مثلا يكتسب الدلالات الثانوية التالية على المسرح : " الجلالة " أو " الاغتصاب " .. الخ (٢٥) .

وإذا نظرنا إلى رطل اللحم ، فإننا سنجد أن أهم دوال الفصل الأول الذى اكتسب دلالات مصاحبة هو دال (الصك) و(العدالة) . ويمكننا أن نختار كذلك دال (السامية) فى الفصل الثانى .

أما دال (الصك) ، فإن دلالته الاصطلاحية عقد بين متعاقدين حفاظا للحقوق ، ولكنه يكتسب فى علاقاته العلامية المختلفة على لسان (شيلوك)

معنى طفيليا أو ثانويا هو أنه لعبة خادعة مدبرة ضد طرف آخر هو (أنطونيو) ليوقعه فى شراكه . ولم يكن أبدا بقصد الحفاظ على حقوق الطرفين ؛ وذلك أن (شيلوك) كان ـ كما قال (أنطونيو) نفسه ـ فى الجانب الأقوى . ويستدل على نيات (شيولك) السيئة بكلامه نفسه : فكثيرا ما ألح على أن اقتطاع رطل اللحم ليس إلا على سبيل التفكه ، وأنه مجرد دعاية وفكاهة يضحكون بها . ولكن لسانه يفضح حاله ويكشف ما فى صدره ، فهو يلح فى النص على أن يقتطع بنفسه رطلا من اللحم ومن الجزء الذى يختاره من جسم (أنطونيو) :

ـ " إذا لم توفّ الدين .. كان الجزاء أن أقتطع **بنفسى** رطلا واحدا من لحمك " (٢٦) .

ـ " .. أجل ، أقتطع رطلا من الجزء الذى **أختاره** من جسمك ياسيد أنطونيو " (٢٧) .

وليس ذلك كله إلا تجليا من تجليات عقيدته التى تدفعه إلى أن (يقتل كل من يكره) (٢٨) .

وحديث (شيلوك) عن (العدالة) ومايدور فى دائرتها من ألفاظ مثل (الحق) و(القانون) ، يجعل دال (العدالة) (وراجع هنا مشهد المحاكمة على الصفحات : ٦٦ ـ ٧٠ ، ٧٢ ، ٧٤ ، ٧٥) ينحرف عن مدلوله ؛ لأن (شيلوك) الذى يتظاهر بتطبيق العدالة ، يريد ـ فى الحقيقة ـ قتل (أنطونيو) والخلاص منه . وقد افتضح أمره بما جرى على لسانه فى مشهد المحاكمة من تهديدات صريحة وتلميحات إلى وخز الأنياب ولدغ الثعابين ونهش اللحم !

أما دال (السامية) ، فإن حديث (دانيال) عنه بنبرته الخاصة ، يجعله ينحرف عن الاعتزاز بالقومية عن حق وصدق ، ليكتسب على خشبة المسرح دلالات ثانوية مثل : كراهية الآخرين ، والاغتصاب ، واللصوصية ، فعقيدة (دانيال) المتباكى على السامية تلخصها عبارته : " أنا أنتقم ، إذن فأنا

موجود " (٢٩) .

٥ ـ البنية اللغوية للحوار

لاشك أن الحوار المسرحى ـ كما يقول ميليت وبنتلى ـ صناعة ، شأنه فى هذا شأن جميع عناصر الأسلوب المسرحى الحرفى الأخرى (٣٠) ـ ولعل أول ما يلفت النظر فى صناعة الحوار فى هذه المسرحية هو قلة إفادة الكاتب من معطيات اللغة المنطوقة (٣١) ، باعتبار حياة النص المسرحى فى أدائه الدرامى على خشبة المسرح وبين جمهور المشاهدين . فللأداء الدرامى متطلباته اللغوية الخاصة التى تخالف بين لغته المنطوقة واللغة المكتوبة . وكلما اقترب الكاتب من طبيعة اللغة المنطوقة بسماتها المختلفة : صوتيا وإيقاعيا ومفردات وتراكيب ، كان الحوار طبيعيا أليفا . ولو جاز لنا استهخدام الاصطلاح الموسيقى (نشاز) ، لقلنا : إن اللغة المنطـــوقة على خشبة المسرح والتى تخاطب الجمهور خطابا مباشرا دون حجاب ، هى لغة ذات حساسية خاصة يستشعر فيها (النشاز) أكثر مما يستشعر فى اللغة المكتوبة . واللغة المنطوقة فى الزصل هى ماينطقه المتكلم وينطلق به لسانه على سجيته دون أن يخضع كلامه دائما إخضاعا صارما لقواعد اللغة المكتوبة ؛ فقد يغير مواضع النبر بالتقديم أو التأخير ، وقد يقف حيثما لا يجب الوقف ، أو يصل ماحقه الفصل ، وقد تقصر الجملة أو تطول ، وقد يحذف منها كلمة أو أكثر ، وقد يحذف من الكلمة صوت أو أكثر ، وقد تدخل على الكلمة الواحدة تنغيمات متباينة بتباين المدلولات ، وكثيرا مايحل هذا التنغيم محل أدوات الاستفهـام ، ولايجد المتكلم بأسا من تكرار ماسبق ذكره .. الخ (٣٢)

ولابأس من اصطدام المعنى الاصطلاحى للغة المنطوقة بلغة الحوار ؛ فالكاتب يضع فى حسبانه أن هذا الحوار المكتوب كتب لينطق به الممثلون ويؤدونه أمام جمهور ، وكأنهم ينطقون به لأول مرة . وأظن أن هذه الحقيقة لاتغيب عن الكاتب المبتدئ ، فهى جوهر صناعة الحوار الدرامى وأهم آلياته . وإنما الذى يمايز بين الكتاب فى درجة الأخذ بها هو الموهبة والخبرة والحساسية اللغوية والفهم الدقيق لطبيعة الحدث والموقف والشخصيات .

ونعود إلى الملحوظة التى بدأنا بها الحديث ، وهى قلة تعويل الكاتب على معطيات اللغة المنطوقة ، لندلل على ذلك بما يلى : ـ

(١) خضوع نظم الجملة لقوانين الفصحى المكتوبة ، إلا فى حالات قليلة نسبيا ، أكثرها واقعة أول الكلام .
(٢) قلة حالات الحذف بنوعيه : الصوتى واللفظى .
(٣) عدم الاستعانة باللوازم اللغوية ، وقد كان يمكن استثمارها مع شخصيات مثل (شيلوك) باعتبار المال مفتاح شخصيته ، أو (لونسلو) باعتبار شخصيته المرحة ، أو (زاجورتسكى) المنهمك فى الخمر .
(٤) طول الجملة أحيانا طولا ملحوظا قد تقبله اللغة المكتوبة ولاتستحسنه اللغة المنطوقة ، كقول (أنطونيو) مخاطبا صديقه (باسانيو) : " وبعض التضحية بشئ من الأمن فى سبيل أن تسعد بالمرأة الجميلة التى وهبتها كل أحاسيسك النبيلة أمر تحتمه الضرورة " (٣٣) . ولا تحمل هذه الجملة معنى انفعاليا يبرر طولها الزائد . أضف إلى ذلك أن الإخبار عن المبتدأ على هذا النحو يعسّر على المشاهد مهمة المتابعة . وقد كان أحرى بالكاتب أن يفك هذه الجملة المفرطة فى طولها إلى جملتين أو أكثر ، كما كان يجدر به أن يتخفف من كلمات أسهمت فى هذه الإطالة ، مثل : بعض ، فى سبيل ، ونحوهما ، لاسيما أن الجمع بين (بعض) و(بشئ من) فى قوله (وبعض التضحية بشئ من الأمن ..) إثقال للكلام لا طائل تحته .

ومن العوامل التى تساعد على استشعار (النشاز) فى الحوار الدرامى كذلك أن فناجأ بلفظ أو تركيب نحوى يعلو على المستوى اللغوى والثقافى للمتكلم . قد يستثنى من ذلك رغبة الكاتب فى إظهار إحدى شخصياته فى موقف ما فى صورة المتفاصح لعلة فنية ترتبط باستراتيجية التشخيص وإخراج المشهد الدرامى إخراجا خاصا .

وغنى عن القول أن الدكتور حمادة يعى هذه الحقيقة التى تعد من أهم الحقائق الفنية فى صناعة الحوار ، بيد أن النص الذى بين أيدينا لم يخل من بعض المفردات

والتراكيب سامقة الفصاحة والتى يميل الحوار المنطوق إلى تجنبها ، كقول (شيلوك) ـ مخاطبا (أنطونيو) فى خبث ـ " أريد أن أنسى **ازدراءك إياى** " (٣٤) ، أو قوله لـ (أنطونيو) أيضا عن شرط القرض : " إنه مجرد شرط مضحك .. فكاهة نضحك لها .. أفى هذا **مايحنق** ؟ " (٣٥) .

وإذا كان (لونسلو) الخادم يحب الفكاهة ويميل إلى المزاح والتخفف من صرامة الخطاب (بدليل استخدامه مفردات ارتبطت بمعجم اللغة العامية فى حواره ـ انظر مثلا ص ٥١) ، فليس يناسبه ولانتوقع منه أن ينطق بالجملة التالية لا مبنى ولامعنى : " أن تفلت من قضبة يهودى متسيّر ، معناه أنك نجوت من الكوليرا " (٣٦) . فكم تشى هذه الجملة بحضور المؤلف وتلقينه (لونسلو) ملا يقدر على اللفظ به !

ومن المسائل المهمة التى ينبغى اعتبارها فى صناعة الحوار الدرامى أن الكلمة الواحدة قد تبدو مقبولة حينا وغير مقبولة فى تركيب ما حينا آخر ، ومثال ذلك مازآه من ثقل فى التركيب الإضافى فى قول (دانيال) إلى (عبد الحميد) : " فأرجو ألا تكون غبيا مثل هؤلاء الضيقى الأفق والصدر " (٣٧) . ففضلا عما فى كلمة (الضيقى) من خطأ تعريف المعرف بالإضافة ، فإنها ـ بلا ريب ـ لن تجرى على اللسان سهلة ميسورة .

ومن الأسباب المورثة للثقل كذلك الضمير المتصل بعد ياء المتكلم فى مثل قول (عبد الحميد) ـ وقد سأله الضابط (دانيال) عن صنعته ـ : " صنعتى !! مللت تكرار الإجابة على هذا السؤال .. مندوبو الأمم المتحدة ، وصحفيو العالم والمتفرجون من السياح ، **سألونيه** خمسين مرة " (٣٨) . فربما كان أفضل أن تفك (سألونيه) إلى (سألونى نفس السؤال) ، لاسيما أن بعد المسافة بين موقعى كلمة (السؤال) يدفع عن المشاهد الإحساس بالتكرار .

وربما كان من قبيل التزيد فى العبارة دخول كلمة (طول) فى مثل قول (أنطونيو) مخاطبا (بورشيا) وقد ظنها المحامى : " وسنظل نلهج بحبك طول ما حيينا " (٣٩) . فالجمع بين (طول) و(ما) الظرفية يفسد على هذه

الجملة جمالها وفصاحتها .

ونحن قد نقبل من الدوق استخدامه همزة الاستفهام بالذات كثيرا ، فهى من أقل أدوات الاستفهام شيوعـا فى العربية . وللدوق أن يتأنق فى اختيار لغته ومفرداته ، ولاينبغى لمثله أن يسمع لخصومه المتقاضين وانفعالاتهم أن تفسد عليه هذا التأنق . ولكننا ـ فى الوقت نفسه ـ نجد هذه الهمزة ذاتها ثقيلة فى بعض كلام الآخرين . فرذا قارنا بين قول الدوق مخاطبا (بورشيا) وقدتخفت فى زى محام : " أقادم أنت من قبل الأستاذ بيلاريو ؟ " (٤٠) وقول (شيلوك)ـ مثلا ـ وقـد احتج على ما قضت به (بورشيا) : " أهذا ما يقول به القانـون ؟ أمعقول ؟ " (٤١) لرأينا أن الحساسية اللغوية تقضى بأن الهمـزة فـى كـلام (شيلوك) تأنق لا يحتمله المقام ، وهو فى ثورته واحتجاجه . وحبذا لو حذفت الهمزة الثانية على الأقل واستعيض عنها بالتنغيم .

ومما لا يناسب المقام كذلك قول (اسانيو) إلى صديقه (أنطونيو) فى مشهد المحاكمة : " لاتهلع ياعزيزى أنطونيو ، وتجلد " (٤٢) . ففضلا عـ يجتمع فى كلمة (تهلع) من ثقل صوتى وتفاصح لا ملح له ، فإنها تعبر عن درجة شديدة جدا من الخوف ، ويدلنا المنظر على أن الأمر لم يبلغ بـ (أنطونيو) هذا الحد ، فقد وطّن نفسه وأسلم أمره لتنفيذ شروط الوثيقة ، ومن ثمة يبدو أنسب للمقام أن تكون عبارة (باسانيو) أبسط من هذا بكثير ، كأن يقول مثلا : " لاتخف ياعزيزى أنطونيو ، وتجلد " .

وتقودنا الملحوظات الفرعية السابقة إلى نتيجة مهمة ، هى أن للحوار الدرامى سمات ومواصفات لغوية خاصة ، وأن ما يصلح فى اللغة المكتوبة لا يصلح بالضرورة فى اللغة المنطوقة التى يصاغ الحوار الدرامى فى ضوء خصائصها وقوانينها .

ونود أن نسجل ملحوظة أخيرة عن طبيعة الحوار فى هذه المسرحية ، هى أن الصقل والتكثيف الشعرى اللذين اقتضتهما بعض المواقف الدرامية كانا فى الفصل الأول أكثر وضوحا منهما فى الفصل الثانى .

ولعل وضوح هذه الصفات فى الفصل الأول يرجع إلى أثر النص الشكسبيرى

الذى لاينكر فى لغة الكاتب . أما الفصل الثانى ، فيرجع افتقاره إلى الصقل والتكثيف المعتمد على الإيحاءات والكنايات والعبارات المجازية إلى بساطة الحبكة ومباشرة الحدث وتوالى الحوار فى قالب استجوابى ، لاتتخلله ومضات بلاغية وتشكيلات لغوية جمالية إلا فى تلك المواقف الدرامية الصعبة القليلة التى كان (مسعود) أو (روث) طرفا فيها .

هوامش البحث

(١) دكتور إبراهيم حمادة : هوامش فى الدراما والنقد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٨٨) ص ٩٣ ـ ٩٤

(٢) انظر تنبيه المؤلف ص ٣٠ .

(٣) انظر مقدمته لتاجر البندقية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٨٨) ص ٣٠ .

(٤) المرجع السابق ص ٣٠ .

(٥) رطل اللحم ، دار فكر للدراسات والنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى (١٩٨٨) ص ٤٣ .

(٦) رطل اللحم ص ٤٤ .

(٧) المرجع السابق ص ٤٤ .

(٨) المرجع السابق ص ٤٤ ـ ٤٥ .

(٩) نفسه ص ٤٤ .

(١٠) نفسه ص ٤٥ .

(١١) نفسه ص ٥٢ .

(١٢) نفسه ص ٥٣ .

(١٣) نفسه ص ٥٣ .

(١٤) نفسه ص ٥٤ .

(١٥) دكتور توماس أونجفارى : الدراماتورجيا المعاصرة ، ترجمة دكتور كمال عيد ، مجلة (القاهرة) ، العدد ٩٥ ـ ١٠ شوال ١٤٠٩ هـ / ١٥ مايو (١٩٨٩) ص ٢١ .

(١٦) رطل اللحم ص ٤٦ .

(١٧) المرجع السابق ص ٣٧ .

(١٨) نفسه ص ٤٩ .

(١٩) نفسه ص ٣٦ .

(٢٠) نفسه ص ٦٤ ـ ٦٥ .

(٢١) نفسه ص ١١٤ .

(٢٢) نفسه ص ١١٤ .

(٢٣) نفسه ص ١١٤ ـ ١١٥ .

(٢٤) نفسه ص ٦٨ ـ ٦٩ .

(٢٥) كير إيلام : العلامات فى المسرح ، ترجمة سيزا قاسم ، ضمن كتاب : مدخل إلى السيميوطيقا ، بإشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، دار إلياس العصرية ، القاهرية (١٩٨٦) ص ٢٤٣ ـ ٢٤٤ .

(٢٦) رطل اللحم ص ٤٠ .

(٢٧) نفسه ص ٤٠ .

(٢٨) نفسه ص ٦٩ .

(٢٩) نفسه ص ١١٨ .

(٣٠) فدر ب . ميليت وجيرالد إيدس بنتلى : فن المسرحية ، ترجمة صدقى حطاب ، مراجعة دكتور محمود السمرة ، دار الثقافة ـ بيروت (١٤٠٦ هـ ـ ١٩٨٦ م) ص ٤٩٣ .

(٣١) فى التويف باللغة المنطوقة والفرق بينها وبين اللغة المكتوبة يمكن مراجعة :

Gerd Schank - Gise`la Schoenthal :
Gesprochene Sprache , 2. , durchgesehene Auflage . Max Niemeyer Verlag , Tubingen (1983) S. 7 .

(٣٢) فى التعرف على سمات اللغة المنطوقة ينظر المرجع السابق ص ٩ وما بعدها .

(٣٣) رطل اللحم ص ٤٣ .

(٣٤) نفسه ص ٣٩ .

(٣٥) نفسه ص ٤٠ .

(٣٦) نفسه ص ٤٨ .

(٣٧) نفسه ص ١٣٨ .

(٣٨) نفسه ص ١٣٩ .

(٣٩) نفسه ص ٨٧ .

(٤٠) نفسه ص ٧١ .

(٤١) نفسه ص ٨٠ .

(٤٢) نفسه ص ٧١ .

رقم الايداع ٨٧٢٣ / ١٩٨٩

الرقم الدولى ١ ــ ٠٠ ــ ٨٣٠ ــ ٩٧٧

I.S.B.N. 977 - 830 - 00 - 1

هذا الكتاب

كل عمل أدبى ـ أيا كان جنسه : نثرا أو شعرا ، رواية أو مسرحية ـ هو خلق فنى له مواصفاته الفنية والجمالية الخاصة التى تميزه عن اللغة المعيارية الآلية . لذلك فقد اهتم علم اللغة باستحداث فروع مختلفة تعنى بتحليل اللغة الأدبية ، مثل علم الأسلوب ، أو علم اللغة الأسلوبى ، وعلم اللغة النصى ، وهى فروع تجتهد ، تنظيرا وتطبيقا فى تخليص التحليل اللغوى للأدب من آفة الانطباعية والسطحية من ناحية ، ومن ناحية أخرى تحاول أن تجعل لكل جنس أدبى أسسه ومعاييره الخاصة فى التحليل .

وهذا الكتاب هو محاولة جديدة للإفادة من معطيات علم اللغة بفروعه المختلفة ومناهجه وإجراءاته فى تحليل اللغة الأدبية التى تصنع مع اللغة المعيارية مستويات الاستخدام اللغوى الكبرى .

"الناشر"



